Mary Beard
John Henderson

Antigüidade Clássica

uma brevíssima introdução

Tradução:
Marcus Penchel

Jorge Zahar Editor
Rio de Janeiro

Lista de gravuras

Entre as págs. 64 e 65

Foram feitos todos os esforços para localizar e contatar os detentores do *copyright* das figuras e gravuras que aparecem neste livro. A Oxford University Press pede desculpas por eventuais erros ou omissões nessas listas e, notificada, terá prazer em providenciar as correções na primeira oportunidade.

Lista de mapas

1. O Mundo Clássico

Delfos

Maratona

Atenas

Corinto

ARCÁDIA

Zanto

Olímpia

Micenas

Argos

Egina

Andritsena

Bassai

Megalópolis

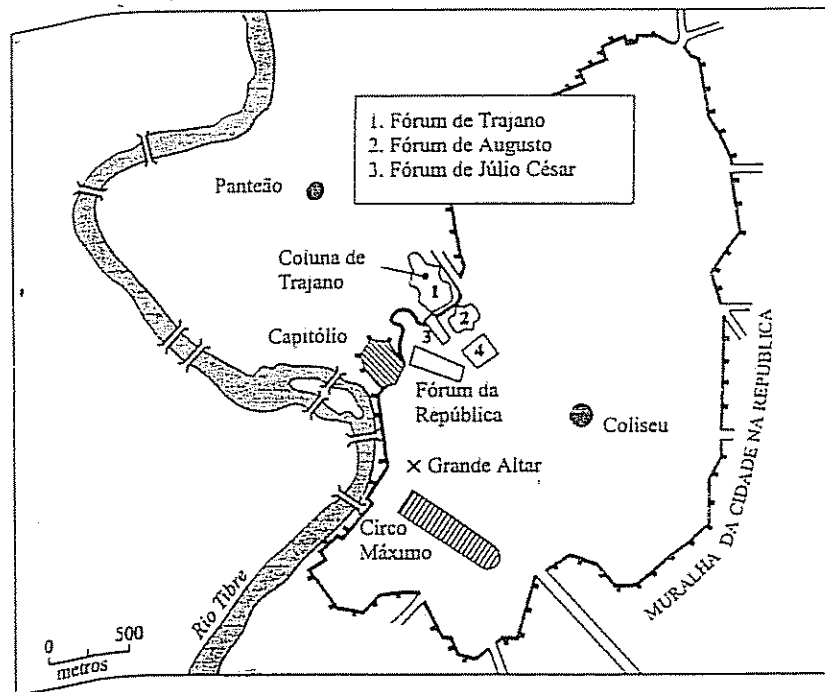
Figaléia

Mar Jônico

Esparta

Mar Egeu

3. Acrópole de Atenas

4. Cidade de Roma

1 A Visita

Esta introdução à Antigüidade clássica começa com uma rápida visita ao museu. Escolhemos o Museu Britânico, de Londres, e especificamente uma sala que guarda um monumento especial remanescente da Grécia antiga. Museu é um bom lugar para se procurar pela Grécia e Roma antigas; mas esta visita será o ponto de partida de uma exploração aos clássicos que vai bem além do que oferece qualquer museu com seus objetos.

Nossa visita segue o roteiro indicado pela numeração na planta distribuída aos visitantes do museu, também seguido, uma galeria após outra, pelos vários guias turísticos (Fig. 1). Subimos o grande lance de escadas, transpomos as altas colunas clássicas do pórtico, atravessamos o saguão de entrada, passamos pela livraria, depois pelas urnas funerárias e ânforas gigantes tipo "Ali Babá" que representam a Grécia heróica, pré-histórica (Salas 1 e 2), e as primeiras figuras rígidas em mármore que marcam o começo da escultura "clássica" (Salas 3 e 4). Ziguezagueamos por entre as vitrines de vasos gregos, rubro-negros, luzidios (Sala 5), e chegamos ao pé de uma escada estreita que promete afastar-nos da trilha principal. (Ainda não alcançamos a grandiosa exposição de esculturas do Partenon.) Um desvio, portanto... e uma surpresa nos aguarda.

1-2 Grécia pré-histórica
3-4 Grécia arcaica
5 Grécia do séc. V a.C.
6 Escultura de Bassai
7 Monumento das Nereidas
8 Esculturas do Partenon (Mármores de Elgin)
9 Sala das Cariátides
10 Sala Payava
11 Vasos gregos posteriores
12 Mausoléu em Halicarnasso
14 Grécia helênica
15 Arte romana

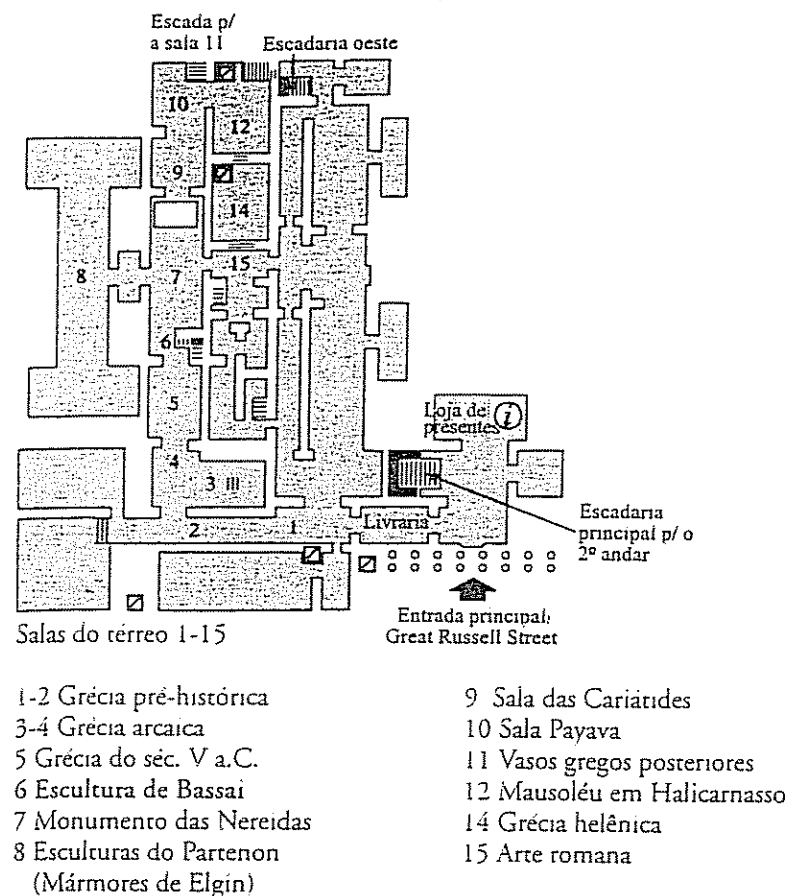



Fig. 1. Planta do Museu Britânico — Como chegar à Sala Bassai.

Subimos a escada para a Sala 6, que fica num mezanino acima das outras galerias. Passamos por um emocionante quadro de antigas ruínas desenhado por algum "milorde", que enfaticamente incluiu sinais de sua classe e personalidade — a arma e o cachorro (ver Grav. 1). Nosso destino revela-se uma sala de exposição especial, com luzes cuidadosamente direcionadas para destacar uma série de placas de pedra entalhadas

com cerca de meio metro de altura, dispostas lado a lado ao nível dos olhos para formar um friso (uma tira em quadrinhos de corpos em luta, homens, mulheres, cavalos, centauros...) em redor de toda a sala. (Não sobra um centímetro sequer — a sala foi construída na *medida.*) Alguns painéis informativos socorrem o visitante. Dizem que esses entalhes formavam originalmente um friso, gravado em fins do século V antes da era cristã, no templo do deus Apolo em um lugar remoto do sudoeste da Grécia chamado Bassai, na Arcádia. (Todos os lugares mencionados no livro estão assinalados nos mapas, p.12-13.)

O friso (explicam os painéis informativos) ilustra dois dos mais famosos episódios da mitologia grega. Metade dessa massa de corpos vem a ser de combatentes na batalha dos gregos contra os centauros, seres meio-humanos/meio-eqüinos que haviam estragado um banquete de casamento de modo realmente cavalar, com uma tentativa de rapto das mulheres. A outra metade é de guerreiros no conflito entre os gregos (quer dizer, os homens gregos, à frente o próprio Héracles) e as selvagens amazonas, guerreiras bárbaras. Diz o painel que um dos famosos Doze Trabalhos de Héracles (em latim, Hércules) foi roubar o cinturão da rainha amazona.

E o friso está todo aqui no Museu Britânico precisamente por causa do milorde inglês, cujo quadro vimos ao subir, e de seus amigos. No começo do século XIX, os restos do templo em Bassai foram redescobertos por um grupo de arqueólogos ingleses, alemães e dinamarqueses. Em questão de meses eles fizeram uma pequena fortuna quando o antigo friso foi vendido, em leilão, ao governo britânico. Alguns fragmentos acabaram indo parar em Copenhague, uns poucos ainda estão na Grécia, mas no essencial o friso foi trazido para a Inglaterra.

Há no entanto uma charada aqui, informa o painel. A sala do museu pode ter sido construída "na medida" — mas na medida do *quê*? As vinte e três placas, cuidadosamente dispostas lado a lado à volta da sala, foram encontradas bastante dispersas pelas ruínas do templo, uma a uma, em total confusão; e ninguém jamais soube com certeza qual combina com qual, como montar esse grande quebra-cabeça de pedra ou o que exatamente significaria. Se examinarmos os desenhos das placas no esboço do friso ao final do volume (p.148-9), acompanharemos *uma* das possíveis soluções para o problema da disposição original. O que vemos na Sala Bassai do museu pode ser apenas, nem mais nem menos, um bom palpite sobre como deve ter sido o friso.

A aparência primitiva? Independente do quebra-cabeça, os painéis nos alertam para o fato de que essas esculturas jamais tiveram, em seu antigo cenário, muita semelhança com a disposição atual. No templo ficavam bem no alto da parede, a sete metros do piso, na sala interior do santuário, mal iluminadas e provavelmente difíceis de ver (podemos supor que havia muita poeira e teias de aranha); não ficavam comodamente ao nível do olho, sob focos de luz, ofertadas à atenção do observador. É lembrar o óbvio, claro, dizer que estamos num museu, cuja função é apresentar tais "obras de arte" à nossa inspeção (admiração ou estudo) de maneira clara, arrumada e explicada; como é dizer o óbvio lembrar que o templo em Bassai não era um museu, mas um santuário religioso, e que essas esculturas faziam parte de um local sagrado, cujos visitantes (como veremos) não buscavam rótulos e explicações para o que viam lá. (Afinal, *eles* conheciam as histórias de Héracles contra as amazonas, dos gregos contra os centauros, desde o colo da vovó.) Em outras palavras, há uma grande defasagem entre o contexto histórico e a moderna exposição.

Os museus sempre operam com essa defasagem e os visitantes aprendem a não atentar para isso. Não ficamos surpresos, por exemplo, de encontrar uma ponta de lança pré-histórica (que talvez, outrora, tenha se alojado de forma sangrenta e fatal no crânio de algum infeliz combatente) exposta diante de nós numa elegante vitrine; nem imaginamos que uma dessas brilhantes reconstituições da cozinha romana, com seus saudáveis ingredientes e alegres escravos-cozinheiros de cera, capte muito da realidade (menos agradável) da cozinha e do trabalho doméstico, romanos ou não. Os museus são *assim*. Não somos levados a pensar, por essas exposições, que eles "simplesmente" representam o passado.

Ao mesmo tempo, a defasagem entre o museu e o passado, entre nós e eles, levanta uma série de questões. No caso de Bassai, podemos muito bem estar conscientes de que as esculturas faziam parte originalmente de um santuário religioso, não de um museu. Mas "religioso" em que sentido? O que será que pensamos da "religião" praticada num templo grego? E não seriam os objetos "religiosos" também "obras de arte" para os gregos, tanto quanto para nós? Esse templo (como veremos) ficava em meio ao nada, completamente isolado, numa encosta. Por que um templo *ali*? Será que nunca ninguém ia lá como turista em vez de devoto peregrino, para apreciar o panorama? E será que nunca um antigo visitante quis uma *explicação* das cenas do friso, mal visível a sete metros de altura? Qual seria a diferença entre uma visita dessas, na Antigüidade, e a nossa visita ao museu? Em outras palavras, como podemos estar seguros da defasagem entre nós e eles, do que temos em comum com os visitantes do templo

no século V a.C. (peregrinos, turistas, devotos...?) e do que nos separa?

Há também questões sobre as histórias que se desdobram nessa defasagem. Essas esculturas não são simplesmente objeto de uma história partilhada apenas por nós e os construtores e primeiros usuários do templo. O que Bassai significou para os habitantes da Grécia *romana* quando, mais ou menos 300 anos após a construção do templo, a grande superpotência que foi Roma antiga anexou o território grego ao maior império que o mundo já conhecera? Será que a conquista romana fez diferença para quem ia ao templo e para as expectativas que tinha? E quanto ao intrépido grupo de exploradores que desafiaram os bandidos da Grécia (então sob domínio turco) para redescobrir o templo e levar a escultura para a Inglaterra? Terá sido uma empresa (imperialista, exploradora) que hoje nos embaraça? Seriam antes turistas, como nós, ou não? Como Bassai se encaixava em sua visão do mundo clássico? Seria uma visão que podemos partilhar com eles, baseada (pelo menos em parte) na mesma admiração pela literatura, arte e filosofia da Grécia e de Roma?

A Antigüidade clássica é um tema que existe na defasagem entre nós e o mundo dos gregos e romanos. As questões levantadas pelos clássicos são as questões levantadas pela distância que nos separa do mundo "deles" e, ao mesmo tempo, pela proximidade e pela familiaridade desse mundo para nós — em nossos museus, em nossa literatura, em nossas línguas, cultura e modos de pensar. O objetivo deste livro não é apenas *descobrir* ou *desvelar* o mundo antigo (embora o seja em parte, como mostra a redescoberta de Bassai ou a escavação dos postos mais avançados do Império Romano nas fronteiras escocesas). Seu objetivo é também definir e discutir *nossas* relações com esse mundo. Este livro vai investigar esse

relacionamento e sua história, a partir de um espetáculo familiar mas que ao mesmo tempo, como veremos, pode se tornar intrigante e estranho: o de fragmentos desmembrados de um antigo templo grego à mostra no coração da Londres moderna. Em latim, a palavra *museum* significava "templo das musas"; em que sentido o museu moderno é o lugar certo para preservar tesouros de um templo clássico? Estará ao menos *talhado* para o papel?

As questões levantadas por Bassai fornecem um modelo para a compreensão dos clássicos no seu sentido mais amplo. Claro, clássicos são mais do que os restos físicos, a arquitetura, a escultura, a cerâmica e a pintura da Grécia e Roma antigas. São também (para enumerar apenas algumas coisas) a poesia, o teatro, a filosofia, ciência e história escritos no mundo antigo e ainda lidos e discutidos como parte de nossa cultura. Mas também aqui questões essencialmente similares estão em jogo, sobre a maneira como lemos hoje literatura escrita há mais de 2.000 anos numa sociedade muito distante e diferente da nossa.

Ler os textos de Platão sobre filosofia, por exemplo, envolve o enfrentamento dessa diferença e a tentativa de compreender uma sociedade — a Grécia do século IV antes de Cristo — em que os escritos não vinham em livros impressos mas em rolos de papiro, cada um copiado a mão por um escravo; e na qual a "filosofia" era encarada como uma atividade que se exercia na vida urbana ao ar livre e era parte de um mundo social de bebedeiras e jantares. Mesmo quando a filosofia se tornou assunto de estudo em conferências e aulas (o que em certa medida se tornara no século IV), continuou uma atividade bem diversa de nossa tradição acadêmica — ainda que a escola de Platão tenha sido a "Academia" original, nome que tirou de um subúrbio de Atenas. Por outro lado,

remoto ou não, ler Platão é também ler filosofia que pertence a nós, não sòmente a eles. Platão é ainda o filósofo mais comumente lido no mundo e, quando o lemos hoje, inevitavelmente o lemos como parte de "nossa" tradição filosófica, à luz de todos aqueles filósofos que vieram depois dele, que por sua vez leram Platão... Esse processo interativo complexo de leitura, compreensão e discussão é, por si, o desafio dos clássicos.

O templo de Bassai é único, inimitável; e a série de questões que levanta não é exatamente a mesma colocada por qualquer outro monumento ou texto. Este livro seguirá todas as diferentes pistas apresentadas pelo templo, por suas esculturas e história: desde os conflitos míticos representados em suas paredes (homens lutando com mulheres, homens lutando com monstros) e as charadas específicas do seu significado, função e utilidade, até o trabalho escravo que construiu o templo, a paisagem que o cerca, os antigos visitantes que o admiraram e, não menos importante, as sucessivas gerações que o redescobriram e reinterpretaram.

Cada remanescente do mundo clássico é, naturalmente, único. Ao mesmo tempo, como mostrará este livro, há problemas, histórias, questões e significados que todos esses remanescentes possuem em comum; há um lugar na "nossa" história cultural que eles (e somente eles) dividem. A isso e à reflexão sobre isso é que remetem os clássicos.

2 *In Loco*

A história da redescoberta do templo em Bassai é uma história de exploração, sorte, amizade, coincidência, diplomacia internacional, arte de vender sob pressão e assassinato. É também uma história que revela um bocado sobre as diferentes formas pelas quais a Antigüidade clássica pode ainda hoje ser definida e entendida.

A história começa em Atenas, nos primeiros anos do século XIX. Não era a moderna capital espraiada, mas uma cidadezinha confusa sob domínio turco, com cerca de 1.300 casas, não muito maior que uma aldeia. Certamente, não um centro turístico. Não havia lugar adequado para hospedagem, a não ser um mosteiro, ou uma viúva obsequiosa, se você tivesse sorte. E ninguém para guiá-lo pelos lugares, exceto outros visitantes de fora e uns poucos estrangeiros residentes de longa data. Em outras palavras, você faria bem se vivesse como os nativos, seguindo os passos de lorde Byron, o mais famoso visitante inglês da época (ver Grav. 2). Ou, melhor ainda, você poderia cortejar Louis-Sébastien Fauvel, que passou a maior parte da vida em Atenas, onde desfrutava de um punhado de títulos hoje enganosamente grandiosos, entre eles o de "cônsul francês" (ver Grav. 5). Fauvel conhecia *todo mundo* e podia conseguir mais ou menos *tudo* para você, até um passe para subir ao grande templo do Partenon, que então

abrigava uma mesquita dentro da fortaleza do governador turco (de há muito demolida para desobstruir o templo para a Grécia — pagã ou cristã, não importa, para a Grécia).

Foi aí, em 1811, que o bando de exploradores se formou: dois pintores-arquitetos alemães e dois arqueólogos dinamarqueses (todos haviam se conhecido quando estudantes em Roma) reuniram-se então a dois arquitetos ingleses, C.R. Cockerell (ver Grav. 3) e John Foster, chegados recentemente da Inglaterra via Constantinopla (a moderna Istambul). A primeira expedição conjunta do grupo foi às ruínas de um templo na ilha de Egina, perto de Atenas. Zarparam no exato momento em que lord Elgin fazia os embarques finais de esculturas do Partenon para a Inglaterra. Reza uma boa anedota sobre o cúmulo da coincidência que eles cruzaram no mar, em um pequeno barco, com o grande navio de Elgin (que também tinha Byron a bordo, de volta para casa), fizeram serenata para o poeta com uma de suas canções favoritas e foram convidados a subir a bordo para um ou dois brindes de despedida. Começo auspicioso para uma excursão de sucesso. As esculturas que desenterraram das ruínas do templo acabaram, para seu orgulho, no novo museu do príncipe Ludwig I da Baviera em Munique, onde ainda se encontram em exposição na Gliptoteca.

O projeto seguinte era viajar a Bassai, local bem mais longínquo e muito mais perigoso. A área ao redor era infestada de malária e o primeiro viajante da Europa ocidental a esbarrar com o templo (o francês Joachim Bocher, em 1765) mal sobreviveu para contar a história. Quando tentou uma segunda visita, logo depois, foi morto pelos "bandoleiros sem lei da Arcádia", nas palavras de Cockerell. Mesmo assim, o grupo acreditava, a partir de uma descrição antiga do templo por um viajante grego do século II d.C., que ele fora projetado

pelo mesmo arquiteto do Partenon, reconhecidamente *a* obra-prima da arquitetura antiga. Tinham em vista a possibilidade de encontrar um outro Partenon e partiram de Atenas para chegar a Bassai em fins de 1811.

Foi Cockerell quem descobriu o friso primeiro. Após alguns dias acampados na encosta e vasculhando as ruínas, ele notou uma raposa saindo da toca, sob um monte de entulho do templo. Foi investigar e encontrou no meio do entulho, dentro da toca, uma placa de mármore esculpida, que corretamente reconheceu como uma peça do friso do templo. A equipe cuidadosamente voltou a enterrar o achado e foi tentar um acordo com as autoridades turcas que lhes permitisse encontrar e remover o resto. Voltaram no ano seguinte, sem Cockerell, que fora para a Sicília, e um dos dinamarqueses, que havia morrido de malária. Recrutaram um exército de operários na região e, enfrentando ataques de salteadores, muito provavelmente vizinhos, senão primos, dos trabalhadores, desenterraram o friso e outras peças de escultura menores e carregaram tudo montanha abaixo, por trinta e tantos quilômetros, até o mar e daí à ilha de Zanto, ali perto, então convenientemente ocupada pela marinha britânica. Só restava vender o tesouro.

Uma das maneiras de contar essa história pode ser a do privilégio e cultura aristocráticos: a Antigüidade clássica oferecida em viagem educativa como passatempo da nobreza britânica e seus congêneres europeus (os *nomes* dos alemães no grupo já dão uma idéia: barões Haller von Hallerstein e Otto Magnus von Stackelberg). Rapazes aristocratas que aprenderam grego e latim na escola complementavam os estudos com um giro "cultural" à Grécia, regado a muita bebedeira, brigas e, sem dúvida, interesse pelas gregas. Era um mundo elitista, rico o bastante para viajar e, considerando

como foram vendidos os tesouros, enriquecido também no processo e de forma bem rápida.

Mas é mais complicado que isso. Pensem um pouco: *para que* estavam descobrindo a Grécia? Alguns integrantes do grupo de Bassai tinham objetivos bem mais práticos do que permite supor a imagem que fazemos do *grand tour* aristocrático. Cockerell mesmo era sem dúvida um caixa-alta, mas seu giro tinha, pelo menos em parte, uma motivação profissional. Era um arquiteto em busca de obras-primas de construção antiga com as quais aprender o seu ofício. Estava particularmente curioso em ver até que ponto o que restou dos templos gregos coincidia com as instruções de Vitrúvio, arquiteto romano antigo cujo manual era ainda usado profissionalmente. Não se tratava meramente da busca desinteressada da beleza e da cultura; o mundo antigo estava oferecendo um modelo prático de desenho, de técnica, aos artífices contemporâneos.

De modo bem semelhante, jovens artistas do período aprendiam sua arte com o estudo da escultura antiga, copiando e recopiando interminavelmente moldes em gesso de estátuas antigas ou (melhor ainda) os próprios originais. Isso não era parte de cursos de *história* da arte, mas lições práticas a partir da melhor escultura que, acreditava-se, o mundo já havia produzido. Hoje a formação artística não mais se baseia na Grécia e em Roma como principais fontes de instrução. Com efeito, no começo deste século, moldes em gesso de escultura antiga foram jogados fora às centenas pelas escolas britânicas de arte e destruídos num esforço exagerado para afirmar a liberdade em relação ao que era visto (com ou sem razão) como restrições paralisantes desse ensino "clássico". Mas o papel do mundo clássico como modelo prático, seja do *design* ou do comportamento, ainda faz parte das nossas discussões atuais. Muitas das controvérsias arquitetônicas recentes, por exemplo, foram para saber se as formas clássicas ainda são as melhores e mais indicadas para imitar.

Pensem também no heterogêneo grupo internacional que fez a expedição a Bassai: alemães, dinamarqueses e ingleses, com a inestimável ajuda de um francês. Lembrem-se então de que à época de suas descobertas a Europa estava envolvida nas guerras napoleônicas. Não era apenas um grupo de aristocratas com afinidades, mas um grupo de inimigos em potencial. Os clássicos e a redescoberta do mundo clássico os uniram não apenas porque ali, fora da briga, podiam compartilhar alguns interesses acadêmicos e culturais, apesar da guerra. A Antigüidade clássica podia representar uma ameaça muito mais fundamental aos interesses nacionalistas da Europa do século XIX.

A redescoberta da Grécia era, de certa forma, a redescoberta das origens da cultura ocidental como um todo. Propiciava uma maneira de ver a origem de toda a civilização européia que transcendia os conflitos nacionalistas localizados. Pouco importava que essas rixas estivessem sempre prontas a voltar à tona quando chegava a hora de leiloar os tesouros clássicos descobertos; o importante era que a Grécia dava à cultura ocidental raízes comuns que pelo menos todas as pessoas educadas podiam compartilhar. Como veremos no Capítulo 8, é basicamente com o mesmo espírito que, quase 200 anos depois, a antiga Atenas ainda pode ser vista mundo afora como a ancestral última da democracia, origem unificadora de um sistema político ideal — ainda que discordemos sobre o que exatamente significa "democracia" de fato, sobre o que alguma vez significou ou qual a sua melhor versão. Mesmo as disputas e guerras pareceriam, sob todos os ângulos, reprises de antigas batalhas, travadas literalmente sobre o

mesmo velho terreno; para aqueles que receberam uma educação clássica, para além das fronteiras modernas, os acontecimentos poderiam dar a sensação de coisas familiares.

Mas o fato isolado mais importante a respeito da expedição a Bassai é que foi uma *expedição*. Durante séculos, os clássicos significaram não apenas ficar sentado em uma biblioteca lendo a literatura remanescente do mundo antigo ou visitar museus para ver a escultura antiga exposta de forma ordenada. Implicavam jornadas de descoberta para ver os clássicos e seu mundo *in loco*, onde quer que estivessem preservados.

De forma que os classicistas foram e ainda são *exploradores*. Viajavam meses a fio por áridas montanhas na Turquia, em busca de fortalezas dos conquistadores romanos. Desenterraram restos de antigos papiros, com seus preciosos fragmentos de literatura antiga, das areias do Egito (também outrora província do Império Romano). Percorreram, como Cockerell e seus amigos, as trilhas da Grécia rural, desenhando, medindo e hoje fotografando sítios clássicos de há muito esquecidos. Alugaram jumentos e atravessaram o deserto da Síria, de mosteiro em mosteiro, vasculhando manuscritos em suas bibliotecas na esperança de encontrar algum texto clássico perdido, piedosamente copiado por um monge medieval. Estar interessado no mundo clássico muitas vezes significou literalmente *ir até lá*, embarcar numa viagem ao desconhecido.

Viagem que, naturalmente, é mais complicada que a simples *descoberta* (como sempre deve ter achado qualquer explorador, em qualquer parte). Inevitavelmente ela envolve uma tensão entre a expectativa e a realidade; entre uma imagem, no nosso caso, das glórias da Grécia antiga como manancial da civilização e as realidades da Grécia como país

a ser visitado. Não sabemos exatamente o que Cockerell esperava ao zarpar da Inglaterra, dando início à jornada; nem sabemos qual foi sua reação ao desembarcar em Atenas. Mas o certo é que muitos viajantes no século passado ficaram decepcionados ao descobrir (fossem quais fossem as belezas do cenário e o fascínio das ruínas) a feia cidadezinha no sítio da antiga Atenas, a sujeira, a doença e a desprezível desonestidade (como a viam) da maioria dos habitantes. "Os olhos ficam cheios de lágrimas", escreveu um visitante em princípios do século XIX, "mas não de alegria." Como colocou de Quincey de forma lapidar em seu relato sobre a "Grécia moderna": "Quais são as amolações, específicas da Grécia, que repelem os turistas? São três: ladrões, moscas e cães." Como é que poderia essa gente preservar "a glória que foi a Grécia" diante daquela degradação?

Há muitas respostas para essa pergunta. Alguns viajantes fizeram de suas dificuldades uma vantagem. Lutas heróicas contra a doença, trapaças e roubos de estrada podiam ser encarados como estímulos ao heroísmo da descoberta da própria Grécia antiga — histórias de capa-e-espada sobre emboscadas e mortes galantes em plagas longínquas, tudo somado ao fascínio da exploração. Outros tentaram ver, por baixo da superfície desagradável, a nobreza da Grécia antiga, ainda presente (embora um tanto escondida) nos gregos contemporâneos; sempre se poderia, afinal, fazer dos turcos o verdadeiro inimigo (como fez lord Byron ao retornar para lutar e morrer pela Grécia na guerra da independência). Houve, porém, quem chegasse a conclusão bem diferente: que seria melhor empreender uma viagem à Grécia puramente na imaginação.

Havia, em outras palavras, uma imagem controvertida da descoberta do mundo clássico. E algumas das mais pode-

rosas representações da Grécia clássica, que determinaram a maneira como ainda vemos e entendemos a Antigüidade clássica, foram criações de homens que nunca visitaram de fato a Grécia, homens cuja Grécia era, para dizer de forma bem simples, "imaginária". John Keats, por exemplo, cuja poesia celebrou o esplendor da arte e cultura gregas na Inglaterra do início do século XIX (atingindo maior fama, talvez, com a "Ode à urna grega"), tinha visitado Roma mas nunca se aventurara à travessia até a Grécia. Também não havia lido muita literatura antiga ou, pelo menos, não de maneira muito erudita. Praticamente não sabia coisa alguma de grego antigo, baseando-se inteiramente em traduções e no que via em museus.

Essas imagens diferentes não coexistiam facilmente uma ao lado da outra. O próprio Keats foi impiedosamente ridicularizado por muitos contemporâneos devido à sua ignorância da Grécia e do grego. Uma resenha particularmente viciosa de seus poemas (tão viciosa que se acreditou amplamente à época tê-lo levado à morte) tachou-o de "versejador cockney" cuja visão romântica da cultura clássica se apoiava em pouco mais que uma fantasia pessoal. Mas Byron percebeu qual era a questão:

> John Keats, que foi morto por uma crítica,
> Como de fato prometeu algo grandioso,
> Se não inteligível, sem grego
> Conseguiu falar dos deuses falecidos
> Como era bem de esperar que falassem.
> Pobre sujeito! Que sina infeliz.*

* "John Keats, who was kill'd off by one critique; / Just as he really promised something great, / If not intelligible, without Greek / Contrived to talk about the Gods of late, / Much as they might be expected to speak. / Poor fellow! His was un untoward fate." (N.T.)

Apesar de tudo, a visão da beleza e sublimidade da Grécia antiga expressa por Keats, fantasia ou não, tornou-se o modelo pelo qual a Grécia contemporânea e o que sobreviveu do seu passado clássico vieram tipicamente a ser julgados.

A controvérsia aparece claramente na disputa sobre a remoção dos mármores de Elgin do Partenon para o Museu Britânico. Algumas pessoas, mesmo à época (não se trata de uma discussão do século XX), consideraram isso uma escandalosa mutilação do monumento, um sacrilégio, um roubo dos tesouros da Grécia. O crítico mais feroz foi lord Byron; e outra ironia da anedota sobre a festa de despedida no mar, com Cockerell e amigos, era que o mesmo Byron de volta à Inglaterra no navio que carregava alguns dos mármores de Elgin tinha acabado de escrever vitriólico poema denunciando a profanação do Partenon pelo escocês. No poema, Elgin é pintado como o pior de uma extensa lista de vândalos que pilharam esse santuário da deusa Palas Atena:

> Mas quem, de todos os saqueadores do templo distante,
> No alto, onde Palas residia, relutante em deixar
> A última relíquia do seu reino antigo,
> Quem foi o último, o pior, estúpido assaltante?
> Cora, Caledônia!, que possa tal ser teu filho!*

* "But who, of all the plunderers of yon fane, / On high, where Pallas linger'd, loth to flee / The latest relic of her ancient reign; / The last, the worst, dull spoiler, who was he? / Blush, Caledonia! such thy son could be!" (N.T.)

Mas ainda mais espantoso é o fato de que muita gente na Inglaterra, comprometida com certa visão da perfeição clássica, não se tenha entusiasmado com o que viu quando as esculturas do Partenon foram finalmente colocadas à mostra. As desgastadas peças de mármore eram tão diferentes do que o ansioso público esperava em relação ao maior monumento do mundo clássico que todos se acreditaram vítimas de um terrível equívoco: as esculturas não eram absolutamente as obras de arte originais, mas substitutos feitos muito mais tarde, sob domínio romano.

O outro fato crucial a respeito da expedição a Bassai é que foi uma expedição à Grécia, não à Itália. Verdade, parte do grupo já havia visitado Roma. E Cockerell também o faria quando o fim das guerras napoleônicas o permitisse — pois em 1811 tanto Roma como Nápoles estavam, com efeito, formalmente fechadas aos ingleses. No entanto, sua escolha da Grécia como terra a explorar, em vez da Itália, representa uma importante mudança de rumo no final do século XVIII e início do XIX: o alvo de uma visita clássica ao exterior já não se limitava a Roma, estendendo-se a terras mais distantes, a Atenas e além.

A idéia da Antigüidade clássica como descoberta explica em parte essa mudança. Se a exploração das terras clássicas era encarada como uma jornada heróica a regiões estranhas e remotas, então Roma se tornara um tanto domesticada demais. Anteriormente, a exploração da Itália pode ter sido difícil e exótica, mas por volta de 1800 já havia muitos hotéis, em Roma pelo menos, e era relativamente fácil fazer preparativos de viagem e arranjar guias turísticos; em suma, existia a infra-estrutura de uma florescente indústria de turismo no nascedouro. Para quem queria a excitação do desconhecido em vez de "férias" cada vez mais burguesas, o interessante

agora era a Grécia, com seus monumentos por descobrir, seus esconderijos nas montanhas e suas doenças estranhas.

Mas havia também outra espécie de lógica nesse avanço da Itália para a Grécia, uma lógica decorrente da própria Antigüidade. Roma foi a conquistadora do mundo, uma cidadezinha da Itália central que, por uma série extraordinária de vitórias militares ao longo de 300 anos, submeteu a seu controle a maior parte do mundo conhecido. No entanto, ao mesmo tempo, a cultura romana preocupava-se com as dívidas contraídas com os que havia conquistado, sobretudo a Grécia. O poeta romano Horácio percebeu o paradoxo central ao escrever em sua *Epístola* ao imperador Augusto que a conquista da Grécia fora também a conquista de Roma, porque a arte, a literatura e a civilização romanas estavam todas em débito com a Grécia. *Graecia capta ferum uictorem cepit.* Ou seja: "A cativa Grécia capturou seus ferozes vencedores."

É difícil saber até que ponto Roma foi de fato parasita da cultura grega ou até que ponto realmente os romanos eram apenas bárbaros selvagens antes de serem civilizados por suas conquistas gregas. É quase igualmente difícil saber o que *significaria* dizer de Roma, ou de qualquer sociedade, que ela não tem "cultura" própria, que sua civilização é meramente emprestada. Mas o fato é que os próprios romanos muitas vezes colocam nesses termos suas relações com a Grécia, ali situando a origem de sua arte e arquitetura e muitas das formas de sua poesia e literatura.

Horácio, por exemplo, dizia que seu verso seguia as tradições do verso grego antigo, mesmo como imitação consciente dos temas e formas poéticos gregos. Para reivindicar sua condição de poeta *romano* clássico, ele proclamava sua dívida para com a poesia grega escrita mais de quinhentos

anos antes e desde muito ensinada e estudada no mundo grego como clássicos da literatura grega. Os templos romanos também (quase como museus) eram repletos de obras de arte gregas e de obras romanas que eram cópias de obras gregas ou versões e variações sobre os mesmos temas.

Assim, descobrir Roma, quer no terreno por entre as ruínas, quer pela leitura de literatura latina na biblioteca, sempre significou ser levado para a Grécia e, também, a descobrir o mundo grego através do romano. Isso é tão verdadeiro para nós ou para os viajantes do século XIX quanto o foi para os próprios romanos. A excursão a Bassai era parte dessa jornada cultural de Roma à Grécia, tanto quanto uma busca de novidade e de novos territórios do desconhecido.

Revelou-se, com efeito, que Bassai era sítio de um objeto muito especial na história da cultura romana e de suas origens. O estilo predileto de decoração dos capitéis das colunas romanas é conhecido como "coríntio", nome que remonta à própria Antigüidade; o arquiteto romano Vitrúvio explicava-o com uma história segundo a qual o estilo, herança da Grécia, fora inventado por um homem que vivia na cidade grega de Corinto. Foi o mais extravagante capitel conhecido tanto em Roma como na Grécia, com intricadas volutas e floreios, e se tornaria símbolo da grandiosidade romana, exibido na fachada de todos os seus edifícios mais soberbos. Tenha ou não fundamento a história de Vitrúvio, o mais antigo exemplar de capitel coríntio foi encontrado no templo de Bassai (e exibido com orgulho no quadro da Grav. 1). Descoberto por Cockerell e amigos, dele só restaram uns poucos fragmentos. Conta-se que foi deliberadamente esfacelado pelas autoridades turcas, irritadas ao descobrirem o tesouro de escultura que tinham deixado os visitantes pegar. Mas nosso grupo de exploradores já havia retirado e registrado o achado como o

ancestral *grego* da forma mais característica da arquitetura *romana*.

Quanto à escultura propriamente dita, essa parte da história termina em rivalidade e disputa internacionais. Os agentes do príncipe Ludwig conseguiram assegurar todas as estátuas retiradas de Egina, ajudados por algum erro irremediável dos britânicos, seus principais competidores. *Tão* irremediável que se chegou a supor que eles teriam sido vítimas de alguma trapaça: o agente britânico tinha ido a Malta (para onde o material fora levado em segurança, fora da zona de guerra), aparentemente sem saber que o leilão ainda transcorria em Zanto. Isso deixou o governo britânico ainda mais decidido a conquistar os mármores de Bassai. Realizou-se um leilão em 1824, de novo em Zanto. Contente com os tesouros de Egina, Ludwig dessa vez não participou da disputa. Fauvel fez um lance em nome dos franceses, mas foi facilmente superado pela oferta britânica de 19.000 libras.

As esculturas foram embarcadas numa canhoneira e levadas para o Museu Britânico. Onde nunca cessaram de provocar discussão, não apenas sobre sua qualidade artística e valor histórico, como também sobre a política de exploração da Grécia.

3 Chegada

Já fizemos todos uma visita romântica a Bassai. Pode ser que nunca tenhamos ido à Grécia, mas *abrimos* folhetos turísticos, *vimos* cartazes e *viajamos*, em fantasia, ao templo nas montanhas.

A "Grécia" hoje significa muitas coisas, mais até, sem dúvida, do que há duzentos anos. É um país de sol, praias e prazer à beira-mar; um país onde o tempo não importa, onde os velhos ficam horas sentados nos bares bebendo *ouzo* e jogando gamão (ou bouzouki) e onde ainda prospera a hospitalidade camponesa. Mas parte fundamental da imagem que fazemos da Grécia é uma certa combinação de ruínas clássicas e enrugada paisagem montanhosa que aparece praticamente em toda foto de Bassai. Deve na verdade haver muitas outras regiões no mundo onde poderíamos encontrar cenário semelhante; há sítios nas montanhas da Turquia, por exemplo, que se parecem muito com esse. Mas, para nós, essa imagem de Bassai simboliza a "Grécia". Não precisamos de legenda na foto para saber de onde é.

Ao mesmo tempo, essa paisagem grega representa os clássicos. Toda a Europa e partes da África e da Ásia estão pontilhadas de ruínas do seu passado clássico. Todo lugar que outrora fez parte do Império Romano, da Escócia ao Saara, ainda traz as marcas físicas de sua história antiga. Algumas das

cidades romanas mais bem conservadas estão no deserto da Tunísia, com casas, templos, anfiteatros e mosaicos que mais do que rivalizam com as ruínas de Pompéia; e um monumento como a Muralha de Adriano ainda causa poderosa impressão, cortando o norte da Inglaterra e separando a antiga fronteira romana entre o mundo civilizado e o território bárbaro para além da paliçada. No entanto, apesar de tudo isso, a imagem que fazemos do mundo clássico ainda está naquela foto do templo grego em seu agreste cenário de montanha.

Todo verão, com efeito, milhares de pessoas visitam Bassai (em grego moderno, Βασσες, Vassés ou Vassai), transformando a viagem romântica de sua imaginação num giro ao vivo. Bassai é um dos pontos de destaque de qualquer roteiro no Peloponeso. Nos primeiros anos deste século, quando só se podia chegar lá em lombo de burro, um acadêmico de Oxford (L.R. Farnell, autor do clássico estudo sobre religião nas várias cidades gregas antigas) ficou tão impressionado com a beleza de tudo que a visita lhe deu a sensação "de ter realizado o essencial das [suas] aspirações neste mundo". Mais recentemente, H.D.F. Kitto, panteísta que lecionou grego em Bristol na metade deste século, contou como ficou desapontado por não ter a graça de uma visão de Apolo ao dormir, em noite de lua cheia, do lado de fora do templo em Bassai. Hoje, Bassai é escala obrigatória de cruzeiros pelas ilhas gregas (os barcos ficam um dia atracados no porto) ou de uma cômoda excursão de mochileiros em busca de uma Grécia "intocada". Praticamente todo guia turístico espera que se visite o lugar, explicando como fazê-lo e o que se encontrará lá.

Atualmente existe uma boa estrada asfaltada pelas montanhas que leva justo até o templo, a pequena distância da

aldeia de Andritsena com suas lojas para turistas, bares e hotéis. Não-há ônibus; mas, se não tiver carro, você pode tomar um táxi até lá. O acesso já não constitui problema. É um passeio turístico comum, servido confortavelmente por rodovia de custo elevado construída precisamente com o único objetivo de levar os visitantes ao sítio e trazê-los de volta. Ainda assim, os guias turísticos enfatizam e exaltam sua escarpada e remota localização, prometendo um cenário "espetacular": o sítio "elevado e melancólico" do templo, a estrada "serpeante" a "deslizar pelos penhascos". Em outras palavras, a visita a Bassai ainda nos é apresentada como exploração de um território inóspito e desconhecido (ver Grav. 7).

É exatamente assim que aparece, por exemplo, num romance do início dos anos 70, *Come Like Shadows*, de Simon Raven, em que o major Fielding Gray, que está reescrevendo um roteiro cinematográfico da *Odisséia* de Homero, surge em "Vassae", aparentemente em estado de colapso, "soluçando com as versões condensadas em prosa dos hexâmetros gregos, ó, ó, Homero merecia outra...", mas na verdade capturado, drogado e torturado por um agente americano, Aloysius Sheath, que trabalha no sítio para a Escola Americana de Estudos Helênicos. Enquanto Sasha e Jules bebericam gim com limão em algum lugar, Sheath leva Fielding "para um passeio pelo templo de Apolo, o Salvador, em Vassae... 'O estranho nesse templo... é que ele foi erguido na região mais isolada do país... As colunas cinzentas brotam da rocha cinza'... Céu cinzento, vegetação cinzenta e mirrada, rocha cinzenta. Sequer um homem à vista, sequer um animal em lugar algum. Nenhuma casa também... exceto a de Apolo, o Salvador. 'Estamos a 1.200m de altitude...'"

Quando se chega hoje a Bassai, porém, outro tipo de surpresa nos aguarda. Não se pode de fato *ver* o templo. Ainda está lá, claro. E, na verdade, ergue-se mais imponente agora que na época de Cockerell e amigos, porque muitos dos blocos de pedra espalhados pelo sítio foram reagrupados na reconstrução de colunas, novamente de pé. Mas o edifício está inteiramente coberto pelo que se definiu como "uma enorme lona de circo" ou "imenso toldo *high-tech*" (ver Grav. 8). Está assim desde 1987 e assim ficará no futuro previsível. A imagem romântica das ruínas clássicas na paisagem agreste dissolve-se assim em outra bem diferente, de uma grande tenda cinza armada sobre estacas de metal fixadas em pesados blocos de concreto no chão.

Os guias turísticos informam o leitor atento da surpresa que o aguarda. Mas pouco fazem para enfrentar o desapontamento que qualquer um sentirá ao visitar uma famosa e romântica ruína completamente enrolada numa tenda moderna e nada romântica. Alguns livros chegam a sugerir que você desista logo da viagem: "Deve ser dito que provavelmente os visitantes ficarão desapontados. Se você não desistir..." A maioria tenta explicar seriamente por que esse toldo é necessário na proteção à relíquia: para evitar a chuva ácida, para abrigar os trabalhadores nos longos programas de restauração ou (e essa é a versão oficial) para preservar as delicadas fundações da erosão pela água. Outros chegam a tentar fazer do toldo uma vantagem para o turista, argumentando que a própria tenda é impressionante: "notável estrutura ela mesma, dá uma atmosfera ao interior" do templo. Visite as tendas da Grécia... Francamente!

Neste ponto provavelmente o que parece mais espantoso são as *diferenças* entre uma moderna visita a Bassai e as expedições do início do século XIX. Para Cockerell e seu grupo

era uma aventura perigosa num país inóspito e insalubre; literalmente arriscaram a vida com bandoleiros e febres. Para nós existem táxis, hotéis e cartões postais na aldeia próxima. Bassai tornou-se agradável passeio de um dia, com o apoio e todos os recursos da maior indústria da Grécia: o turismo.

Os primeiros visitantes esperavam não apenas fazer novas descobertas do passado clássico como também a oportunidade de adquirir para si e para seu país o que quer que encontrassem e pudessem carregar. As relíquias do passado estavam lá para serem tomadas, possuídas. Os turistas clássicos atuais, por outro lado, aprenderam a limitar suas ambições aquisitivas à compra de alguns postais e lembranças. Hoje, com efeito, você poderia ser preso se tentasse levar da Grécia qualquer objeto realmente antigo — mesmo um vasinho no fundo da mala, quanto mais 23 pesadas placas de mármore esculpido. Os guias turísticos conduzem explicitamente o turista para as questões da conservação da herança grega e os exigentes problemas e gastos para mantê-la no seu devido lugar. A perda em romantismo de Bassai, dizem os guias, é toda pela causa da proteção do lugar. Assim, a tenda serve como um lembrete vivo da mudança de prioridades em nossa atitude geral para com o mundo clássico: da cultura aquisitiva e possessiva do século XIX para a de carinho cuidadoso e preservação do século XX.

Mas os turistas modernos podem ter mais em comum com os visitantes de outrora do que parece à primeira vista. Partilham um permanente entusiasmo pela exploração, que se sente mesmo nos roteiros turísticos mais repisados. Os guias, como vimos, ainda descrevem hoje a fácil corrida de carro até Bassai praticamente nos mesmos termos que o próprio Cockerell descreveu sua jornada. E os mesmos

livros, nas advertências gerais aos turistas, costumam tratar as férias na Grécia como uma viagem a uma terra estranha e potencialmente perigosa — ainda que bem-humoradas advertências contra os riscos da gula tenham substituído trágicas narrativas de morte por malária e os alertas contra taxistas desonestos e batedores de carteira tenham tomado o lugar das histórias de assassinatos por "bandoleiros da Arcádia".

Os guias turísticos também compartilham uma cultura aquisitiva, possessiva e exibicionista. Pode ser que o viajante moderno leve para casa somente postais, fotos e réplicas baratas, de plástico, ou caras, de cerâmica, como lembranças das férias. Mas ainda é essencial a esse negócio chamado turismo (na Grécia e em qualquer outra parte) que os turistas *levem alguma coisa para casa*. Um resultado direto das nossas férias de verão é que o Reino Unido está mais atulhado hoje com imagens dos *Clássicos* e do mundo antigo do que em qualquer momento do século passado: desde miniaturas em plástico do Partenon ou elegantes vasos "gregos" sobre as lareiras a lembranças de nossas visitas clássicas em postais pregados pelas paredes.

Também ficamos bem contentes de visitar e admirar essas grandes obras de arte que aristocráticos turistas do passado decidiram trazer de *suas* explorações pela civilização grega, sejam quais forem nossos escrúpulos sobre o direito de propriedade dessas aquisições. Com efeito, é curioso e irônico que a própria ideologia de conservação e salvaguarda que caracteriza o século XX possa ser usada para justificar a posse dessas autênticas relíquias clássicas, por mais dúbia que tenha sido sua aquisição por nossos antepassados. Uma das justificativas mais comuns para manter no Museu Britânico os mármores de Elgin, em vez de devolvê-los à Grécia, é

precisamente a de que "nós" cuidamos deles melhor do que os próprios gregos jamais teriam cuidado.

Essa autojustificação paternalista pode, naturalmente, até ser exportada sob a forma de generosos primeiros socorros para os sítios históricos gregos, uma vez cobrado o tributo da arqueologia, dos colecionadores e do turismo. No seu romance *Vassae*, Raven satiriza dessa maneira um afetado arqueólogo americano "de nariz empinado": "E, no entanto, fora de Atenas não há um templo mais bem preservado. Claro – disse Aloysius Sheath – contribuímos um bocado para isso. Eles são muito agradecidos. Agora então... Vai notar que há seis colunas na frente e seis atrás e, em vez das doze normais, quinze de cada lado. Trinta e sete delas ainda estão de pé, mas vinte e três painéis do friso foram carregados... Advinhe por quem... Pelos britânicos..."

Mas o que nos aproxima mais das primeiras gerações de exploradores da civilização grega é a tensão que herdamos deles entre as expectativas que temos da Grécia e sua realidade talvez desanimadora. Cockerell e seus contemporâneos ficaram espantados com a diferença entre a imagem idealizada que faziam do mundo clássico e a feia vida rural que de fato encontraram. A idéia da exploração glamourosa e heróica era uma forma que tinham de lidar com essa diferença. Nós, naturalmente, somos os herdeiros não só dos ideais antigos de perfeição clássica, mas também dessa visão romântica do século XIX. Inevitavelmente, a Grécia "real" será uma surpresa para nós também.

Seja qual for nosso compromisso com a preservação arqueológica, não podemos evitar a decepção quando nossa viagem à romântica Bassai termina num templo que mal se pode ver sob um toldo cinzento. Como os primeiros viajantes, também somos forçados a encontrar uma maneira de lidar

com esse choque entre nossa visão imaginária da Grécia e o que na verdade vemos quando chegamos lá. Seja qual for a razão do nosso juízo antecipado, como turistas aristocráticos ou mochileiros em férias, uma visita à Grécia sempre envolve uma reconciliação entre esses conceitos prévios e o que de fato encontramos lá. Não somos normalmente confrontados com a "atmosfera" de um templo *fechado* nas nuvens; mas, mesmo assim, uma visita à Grécia sempre envolve uma confrontação entre visões díspares e opostas dos clássicos e do mundo clássico.

Em outras palavras, nós, turistas modernos, somos tão parecidos com os primeiros viajantes quanto diferentes deles. Nossas prioridades certamente são outras, a razão de nosso interesse no templo e em sua preservação é sem dúvida bem diferente e as condições físicas da viagem mudaram para além de toda comparação. No entanto, partilhamos com nossos antecessores não apenas uma experiência relacionada essencialmente ao mesmo monumento (tenda ou não); também compartilhamos uma série de problemas sobre a maneira de compreender nossa visita e como lidar com o choque às vezes incômodo entre a Grécia de nossa imaginação e a Grécia que de fato existe. Mais importante ainda do que isso, talvez, é o fato de que a experiência grega não é algo que descobrimos por nós mesmos, uma coisa inteiramente nova; é algo que, pelo menos em parte, herdamos dos primeiros viajantes que experimentaram a Grécia antes de nós.

Essa mistura de semelhança e diferença oferece um poderoso modelo para compreender os clássicos como um todo. Ela sugere uma resposta à questão central que os clássicos sempre levantam: até que ponto mudam os clássicos? Até que ponto os clássicos, hoje, são os mesmos de cem, duzentos, trezentos anos atrás? Até que ponto pode haver algo

novo a dizer ou pensar num assunto sobre o qual as pessoas têm escrito e falado por dois mil anos ou mais?

A resposta, como nossa visita a Bassai já deu a entender, é que os clássicos são sempre os mesmos *e* sempre diferentes. Quando lemos a poesia épica de Homero ou Virgílio, a filosofia de Platão, Aristóteles ou Cícero, as peças de Sófocles, Aristófanes ou Plauto, estamos *partilhando* tal atividade com todos aqueles que leram essas obras antes. Isso nos aproxima dos monges medievais que devotadamente copiaram (e assim preservaram para nós) centenas de textos clássicos, dos estudantes do século passado que passavam os dias estudando "os clássicos" e também das centúrias de arquitetos e construtores de toda a Europa que, como Cockerell, leram Vitrúvio para aprender como construir edifícios.

Mais do que isso, nossa experiência dos clássicos *é* inevitavelmente influenciada pela *deles*. Não se trata apenas do fato de que as escolhas daqueles monges medievais sobre *o que* deveriam copiar determinaram efetivamente que textos clássicos estão ainda disponíveis para lermos; pois praticamente toda a literatura que sobreviveu da Antigüidade deve sua preservação à disposição deles para copiar e recopiar. Trata-se também do fato de que experimentamos os clássicos à luz do que gerações anteriores disseram, pensaram e escreveram sobre o mundo antigo. Nenhum outro assunto propicia companhia tão rica e variada.

Todos nós já somos *classicistas*, por mais (ou menos) que suponhamos conhecer dos gregos e romanos. Nunca poderemos chegar aos clássicos como completos estranhos. Não há nenhuma outra cultura estrangeira que seja tão parte da nossa história. Isso não quer dizer necessariamente que tudo que pertença às tradições da Grécia e de Roma seja intrinsecamente superior a qualquer outra civilização; nem que as culturas clássicas do mundo antigo não foram, por sua vez, influenciadas, por exemplo, pelas culturas semíticas e africanas limítrofes a elas. Na verdade, parte do apelo contemporâneo dos clássicos está na maneira com que os escritores antigos confrontaram as tradições culturais extraordinariamente diversas do seu mundo — na maneira como, colocando em outros termos, debateram o multiculturalismo de suas próprias sociedades. Claro, o esnobismo e mesmo o racismo tiveram o seu papel nos clássicos; mas, da mesma forma, o liberalismo e o humanismo desenvolveram-se e disseminaram-se por sua influência.

É precisamente a centralidade dos clássicos em todas as formas de nossa política cultural que ata o Ocidente à sua herança. Quando, por exemplo, olhamos o Partenon pela primeira vez, já olhamos sabendo que gerações de arquitetos escolheram precisamente aquele estilo de construção para os museus, bancos, prefeituras e câmaras municipais de muitas de nossas grandes cidades. Quando abrimos a *Eneida* de Virgílio pela primeira vez, já lemos sabendo que é um poema admirado, estudado e imitado há séculos, há milhares de anos; que se trata, em suma, de um clássico.

Por outro lado, nossa experiência dos clássicos é sempre nova a cada vez. *Nossa* leitura de Virgílio jamais será a mesma de um monge medieval ou de um estudante do século XIX. Em parte isso decorre das circunstâncias diferentes nas quais se faz a leitura, como no caso das diferentes circunstâncias de viagem. Uma visita de táxi a Bassai é inevitavelmente diferente da visita no lombo de um animal indócil. De forma semelhante, ler a *Eneida* em acessível brochura de bolso é experiência bem diferente de ler o poema em um precioso volume manuscrito com encadernação em couro; e lê-lo

numa poltrona é bem diferente também de fazê-lo em sala de aula sob o olhar terrível de algum mestre-escola vitoriano.

Mas as diferenças estão de forma ainda mais espantosa nas diferentes questões, prioridades e suposições que trazemos aos textos e cultura antigos. Nenhum leitor neste final de século XX pode ler nada — clássico ou não — da mesma maneira ou com a mesma compreensão que um leitor de geração passada. O feminismo, por exemplo, atraiu a atenção para a complexidade e a importância das mulheres na sociedade e a pesquisa recente da história da sexualidade inspirou também uma compreensão radicalmente nova da literatura e cultura antigas.

Muitos vitorianos, sem dúvida, não se espantavam nada com o papel subordinado das mulheres na Grécia e em Roma, com o fato de não terem possuído quaisquer direitos políticos em nenhuma das cidades antigas, nem com a opinião explícita de muitos escritores antigos segundo a qual a função da mulher na vida era gerar filhos, tecer a lã e evitar cair na boca do povo. Ao mesmo tempo, os acadêmicos vitorianos se esforçaram por ignorar (ou mesmo censurar) muitas passagens dos autores antigos que falam, com franqueza excessiva para o gosto deles, de sexo, tanto entre homens e mulheres como entre homens e meninos. Os classicistas modernos, por sua vez, não propriamente lamentam a extrema misoginia dos gregos e romanos nem celebram seu aberto erotismo; antes investigam como a literatura antiga sustentava ou questionava essa misoginia e se perguntam o que determinou a maneira como o sexo foi discutido e mostrado na arte e nos textos antigos. Como, por exemplo, deveríamos entender o que está por trás do *uarium et mutabile semper femina* de Virgílio ("a mulher é sempre vária e mutável")? Tais investigações são resultado direto das discussões do século XX sobre os direitos

das mulheres, as teorias e políticas sexuais; e, em troca, os clássicos contribuem com a profundidade histórica essencial aos debates deste século.

O fato fundamental é que os clássicos são sempre *os mesmos* e *diferentes*. Não se trata simplesmente de um *avanço* na interpretação do mundo antigo. Nossas mudanças de interesse envolvem sem dúvida ganhos mas também perdas; nos últimos 200 anos, por exemplo, certamente perdemos um bocado da simpática compreensão do horror pelos antigos combates corpo-a-corpo e da experiência direta do terror que era viajar por mares desconhecidos. O que importa é que essas mudanças *fazem diferença*. Ler Virgílio é uma experiência que muda através dos séculos, como veremos no Capítulo 9. Assim como uma visita a Bassai.

Falamos do turismo moderno e das explorações do século XIX para expor precisamente esse ponto e para ilustrar a complexidade do que há de contínuo e de descontínuo em nossa experiência dos clássicos. O argumento isolado mais importante que defenderemos neste livro decorre diretamente dessas reflexões em várias visitas a Bassai. Se os clássicos existem, como dissemos, na "defasagem" entre o nosso mundo e o mundo antigo, então são definidos pela *nossa* experiência, pelos *nossos* interesses e discussões, assim como pela experiência, interesses e discussões *deles* mesmos. A visita a Bassai fornece uma parábola para compreender como essa moderna contribuição pode ser complexa e variada.

A importância da *nossa* contribuição aos clássicos chega-nos de maneiras inesperadas. A apenas algumas centenas de metros do lugar onde escrevemos este livro, no Museu Fitzwilliam, em Cambridge, está um famoso quadro do século XIX retratando Bassai (ver Grav. 6). Foi pintado por Edward Lear, hoje mais conhecido por suas quintilhas humo-

rísticas do que pela pintura com que ganhou a vida. Ele visitou Bassai numa viagem à Grécia em 1848 que definiu como "o mais adorável giro de seis semanas" que já tinha feito. Anos depois, quando estava doente, confinado em casa e carente de dinheiro, um grupo de amigos e admiradores cotizou-se e comprou o quadro para doá-lo ao museu. Podem ter achado que era um presente adequado para o Fitzwilliam, uma vez que já estava esposto lá um molde em gesso do friso de Bassai e o próprio Cockerell tivera importante participação no projeto do prédio do museu. Teria sido, aliás, um presente adequado também para o Ashmolean Museum de Oxford, uma das principais obras de Cockerell e que também ostenta um molde em gesso do friso de Bassai na escadaria principal.

O quadro resume a imagem romântica de Bassai: a paisagem desolada, o templo solitário visto numa moldura de rochas e árvores retorcidas. É a Bassai de Cockerell e dos nossos guias turísticos. Mas há outra surpresa reservada.

Essa paisagem "grega" foi na verdade pintada na Inglaterra, a partir do campo inglês. Lear certamente fez muitos esboços quando percorreu a Grécia e isso provavelmente o ajudou a preservar a memória dos cenários e paisagens que viu. Mas seus diários deixam bem claro que todos os detalhes das rochas e árvores nesse quadro foram tomados diretamente à natureza, de espécimes adequados do condado de Leicester.

Esse é um claro lembrete da *nossa* contribuição à imagem dos clássicos e do mundo clássico. Lear (e outros como ele) literalmente construíram a "Grécia" enxertando às lembranças de viagem o cenário local de seu país. Mais do que isso, porém, essa construção ajuda-nos a compreender melhor a tensão entre as expectativas em relação à Grécia e a realidade de uma visita. Se a pessoa espera, ao visitar Bassai, encontrar uma versão viva da imagem que Lear pintou, como não se

surpreender ou ficar desapontada? Pois a tela de Lear não é uma cópia fiel da paisagem grega que ele viu. Como quase toda imagem dos clássicos, é desde a concepção (pelo menos em parte) uma imagem do seu próprio país — parte de sua própria cultura, porque os clássicos o são.

4 *Um Guia à Mão*

O turismo está no próprio coração dos clássicos. Não se trata apenas do *nosso* turismo à Grécia, quer no mundo imaginário das brochuras e cartazes de viagem, quer no mundo real das férias no Mediterrâneo. Não se trata sequer da redescoberta da Grécia clássica pelos turistas aristocráticos como Cockerell e amigos. Os gregos e romanos também foram turistas; também percorreram sítios clássicos, guias turísticos à mão, enfrentando bandidos, depenados pelos nativos, buscando o que lhes diziam ser digno de ver, famintos de "atmosfera" local.

Um guia turístico antigo ainda subsiste: o *Guia da Grécia*, escrito por Pausânias na segunda metade do século II d.C. Em dez livros, Pausânias guia o viajante assíduo pelos pontos, a seu ver, de destaque na Grécia, em um itinerário que leva de Atenas, no Livro I, à Grécia meridional e de volta até Delfos, ao norte, no Livro X. No oitavo livro ele descreve a região da Arcádia, no Peloponeso, e um dos locais em que se detém é o templo de Apolo em Bassai.

A partir da cidade vizinha de Figaléia, primeiro ele dá, como se espera de qualquer guia moderno, a distância até Bassai; depois descreve sumariamente o templo e resume sua história.

εν δε αυτῶ χωριον τε εστι καλουμενον Βασσαι και ο ναος του Απολλονος του Επικουριον λιθου και αυτος ο οροφος. ναῶν δε οσοι Πελοποννησιοις εισι, μετα γε τον εν Τεγεα προτιμῶτο ουτος αν του λιθου τε ες καλλος και της αρμονιας ενεκα.

Nele [no monte Cotílio] há um lugar chamado Bassai e o templo de Apolo Auxiliador, todo de pedra, inclusive o teto. De todos os templos do Peloponeso, depois do de Tegéia, este pode ser considerado o primeiro pela beleza da pedra e a harmonia de proporções.

Continua explicando o título dado ao deus Apolo em Bassai: o de Apolo Epikourios, isto é, o Salvador ou Auxiliador. Parece que esse título foi dado em reconhecimento ao socorro prestado por Apolo à população de Figaléia "em tempos de peste, enquanto em Atenas recebeu o nome de Preventor do Mal [Alexikakos] por também livrá-la da praga".

A praga a que se refere foi a famosa peste que afligiu os atenienses no começo de sua dolorosa guerra com Esparta, a chamada Guerra do Peloponeso, no final do século V a.C. Seus terríveis sintomas — febre, vômito e ulcerações — foram descritos em detalhe por Tucídides, que também foi vítima da doença e se recuperou. Ele faz da peste um símbolo político da catástrofe para a democrática Atenas em sua desolada *História da Guerra do Peloponeso*: "O mais apavorante em toda aquela aflição era não apenas o desânimo, o momento em que se percebia ter pego a doença — via-se a pessoa entrar em desespero num segundo, dando-se por perdida e sem esboçar resistência —, mas também o fato de que cada um era contaminado pelo companheiro sob seus cuidados, de modo que morriam como ovelhas." A mesma peste é descrita pelo poeta-filósofo romano Lucrécio, que viu nela uma poderosa

imagem de desastre cósmico se abatendo sobre uma comunidade humana.

Pausânias leva-nos a crer que a epidemia afetou também a região da Grécia meridional onde se ergue o nosso templo e que ele foi construído nessa época, presumivelmente em agradecimento ao deus por debelar o mal. A identidade do arquiteto, sugere ele, confirma essa hipótese. Porque o templo de Bassai foi projetado por Ictinos, arquiteto também do Partenon de Atenas, que fora concluído pouco antes da eclosão da peste.

O breve relato de Pausânias é a fonte do que se conservou no essencial em matéria de história nos guias turísticos modernos. Mesmo quando não mencionam Pausânias nominalmente, fornecem ao visitante muitas de suas informações: a peste que está por trás da fundação do templo, a ligação com a terrível Guerra do Peloponeso e com o arquiteto do Partenon. E, naturalmente, foi o relato de Pausânias (e particularmente sua referência a Ictinos) que instigou Cockerell e seus amigos a sair à procura do que esperavam fosse um outro Partenon. O próprio Cockerell escreve que "os fatos interessantes registrados por Pausânias... foram razões suficientes para assegurar [a ele e a viajantes que o antecederam] da importância da investigação".

As razões pessoais de Pausânias para visitar Bassai são bem mais difíceis de descobrir. Ele não diz explicitamente o que o levou pela longa trilha sem saída, montanha acima, apenas para ver esse santuário, que sem dúvida era tão inacessível no século II d.C. quanto na época em que Cockerell esteve lá. Em sua visita à principal cidade da Arcádia (Megalópolis, literalmente "grande cidade"), já tinha visto uma estátua em bronze de Apolo que havia sido removida do templo de Bassai e colocada em exposição pública pouco tempo antes. Talvez o fato de ver essa estátua o tenha encorajado a ir encontrar o templo do qual fora retirada. Ou, quem sabe, também estivesse em busca de edifícios projetados pelo grande arquiteto do Partenon.

Mas, em termos gerais, a visita de Pausânias a Bassai e a descrição que fez do templo combinam à perfeição com as prioridades e interesses que ele revela ao longo do seu guia. Pausânias era natural de uma cidade grega na atual Turquia (não nos diz exatamente qual). Escreveu em grego, para um público de língua grega, sobre geografia, história e cenas da Grécia. Mas escreveu também mais de duzentos anos após a conquista do mundo grego pelos romanos. Portanto seria também correto identificá-lo como um provinciano do império descrevendo, para um público de língua grega formado por súditos ou cidadãos romanos, um giro por uma província romana estabelecida fazia tempo. A conquista romana significara muitas coisas para a Grécia, não apenas subserviência política a Roma. Na época de Pausânias, os cenários mais dignos de nota do país teriam incluído monumentos patrocinados, financiados ou erigidos pelo poder vigente: templos construídos com dinheiro romano em homenagem a imperadores romanos; fontes, estátuas, mercados, banhos financiados pelos benfeitores romanos. Pausânias menciona alguns, de passagem, a maioria de construção recente, mas sua atenção, como em Bassai, concentra-se em algo inteiramente diferente.

Pausânias concentra-se nos monumentos, na história e na cultura da "antiga Grécia" de muito antes da conquista romana. Seu giro, na verdade, é um giro histórico pelas antigas cidades e santuários de um passado longínquo, anterior ao domínio romano. E as histórias que conta sobre os monumentos que visita, quase todas, remontam ao mesmo

período inicial da história grega, com seus costumes, mitos, festivais e ritos tradicionais. O que fala de Bassai é um exemplo, levando o leitor à famosa epidemia que grassou mais de 600 anos antes de sua época, sem uma única menção sequer a qualquer acontecimento mais recente na história do templo. Pausânias faz a Grécia *romana* de seu tempo — e intencionalmente — parecer quase indistinguível da Grécia do século V a.C.

O *Guia da Grécia*, portanto, é mais do que um simples roteiro prático de viagem — mais do que um neutro levantamento do que havia para ser visto e de como chegar até lá. Como qualquer autor de guia turístico, antigo ou moderno, Pausânias optou sobre o que incluir, o que deixar de fora e *como* descrever os monumentos selecionados. Essas opções inevitavelmente acabam por constituir mais (e menos) que uma mera *descrição* da Grécia. Pausânias oferece aos leitores uma determinada visão da Grécia e da identidade grega e uma maneira particular de sentir a Grécia sob domínio romano. Essa identidade enraíza-se no passado anterior à chegada dos romanos; e sentir a Grécia que ele apresenta implica negar ou pelo menos obscurecer a conquista romana. Seu guia, em outras palavras, dá uma lição de como entender a Grécia. Uma lição que não dependia de ter, literalmente, *estado lá* ou de efetivamente seguir Pausânias num giro pelas cidades e santuários da Grécia. Ler Pausânias podia ensinar um bocado sobre a *Grécia*, mesmo que nunca se tivesse colocado os pés lá. Ainda pode.

O texto de Pausânias sobre o templo de Bassai também serve de lição muito importante para nós, mostrando como é precário nosso conhecimento do mundo antigo. Bassai é, hoje, um dos mais famosos e evocativos de todos os sítios clássicos e esse templo de Apolo, um dos edifícios mais

retratados, fotografados e estudados da Grécia. Mas as poucas e breves palavras de Pausânias constituem a única referência ao templo em toda a literatura que restou da Antigüidade. Se, por acaso, o *Guia da Grécia* de Pausânias se tivesse perdido, se (por alguma razão) os escribas medievais não houvessem escolhido essa obra específica para copiar e preservar, não saberíamos nada sobre o templo além do que as pedras e as próprias esculturas poderiam dar a entender, uma vez alguém eventualmente tropeçasse nelas. Não teríamos, em outras palavras, a noção clara de que foi um templo dedicado a Apolo (embora a presença de Apolo e de sua divina irmã Ártemis entre as figuras do friso pudesse dar uma pista, como veremos no Capítulo 7). Certamente não saberíamos coisa alguma sobre o epíteto de "Epikourios", a ligação com a peste ou com o famoso arquiteto Ictinos.

Os clássicos estão repletos dessas felizes sobrevivências, dessas quase-perdas. Com efeito, alguns dos livros mais lidos de toda a literatura antiga foram preservados apenas por um feliz acaso. A poesia de Catulo, por exemplo, incluindo os famosos poemas de amor dirigidos a uma mulher que chama de Lésbia, deve sua preservação a uma única cópia manuscrita medieval. Da mesma forma, o poema de Lucrécio *Da natureza das coisas*, que fala em verso latino das teorias do filósofo grego Epicuro (incluindo uma primitiva versão da teoria atômica da matéria), foi conservado por uma só cópia. Outros livros, naturalmente, não sobreviveram: a maior parte da vasta história de Roma escrita por Lívio, por exemplo, está perdida, como a maioria das tragédias do grande trio de poetas trágicos atenienses, Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

Mas esse quadro está sempre mudando. Vinte anos atrás, não possuíamos mais que um verso (citado por outro escritor antigo) de um dos mais renomados poetas romanos, Cornélio

Galo, jovem contemporâneo de Catulo, amigo de Virgílio e, mais tarde, encarregado do Egito no reinado de Augusto. Mas na década de 1970, em escavações num monte de lixo em uma fortificação militar romana no sul do Egito, foi encontrado um pedaço de papiro em que se podem ler oito versos que são inequivocamente obra de Galo. Foi talvez jogado fora por um dos próprios soldados dele, quem sabe pelo próprio Galo (ver Grav. 13).

Escavações no Egito, nos últimos cem anos, também trouxeram novamente à luz uma peça completa de Menandro, autor cômico do século IV a.C., e boa parte de pelo menos outras quatro. Sua obra tinha praticamente se perdido na Idade Média, sem deixar traço, e não há cópias manuscritas de suas peças. Mas Menandro foi um dos mais lidos escritores gregos e, por causa das lições morais de suas peças, fazia parte do cardápio diário de todo estudante no mundo de língua grega (que se estendia da Grécia propriamente dita ao Egito, da costa da atual Turquia às margens do mar Negro). Foram precisamente restos desses antigos textos escolares do teatrólogo que se salvaram, de forma bastante dramática, no refugo de papel reutilizado para enrolar múmias egípcias.

Nosso conhecimento da literatura clássica pende por um fio. Parte do que conhecemos (ou não) pode ser atribuída ao acaso. Foi por pura sorte, por exemplo, que os arqueólogos decidiram escavar aquele monturo específico de lixo precisamente naquele forte romano do Egito e assim encontraram o único exemplo que nos restou da poesia de Galo. De forma semelhante, algum monge medieval pode ter, por puro azar, derramado vinho num manuscrito que estivesse copiando e assim apagado qualquer vestígio da única cópia que restava de uma obra clássica. A vulnerabilidade dos escritos antigos a acidentes ou ao manuseio inadequado inspirou tanto

pensamentos sombrios como abundante ficção. Assim, os romances de Robert Graves *Eu, Cláudio* e *O deus Cláudio* recriam a autobiografia perdida do imperador romano. E, em *O nome da rosa*, Umberto Eco imagina uma versão ainda mais sinistra, em que um monge destrói num incêndio premeditado a biblioteca do mosteiro e a única cópia do tratado de Aristóteles *Sobre a comédia*.

Mas em geral a preservação não é apenas uma questão de sorte. Também depende, de forma crucial, de toda a história dos clássicos e de seus interesses e prioridades inconstantes, desde a própria Antigüidade, passando pela Idade Média, até os nossos dias. Em outras palavras, não foi por pura sorte que se encontraram no Egito tantas cópias das peças de Menandro. Foi conseqüência direta da importância central dada por Menandro à educação no mundo antigo. Nem é por mero acaso que temos tantas cópias manuscritas medievais das *Sátiras* do poeta romano Juvenal. Em muitos desses poemas Juvenal deplorou energicamente a degradação moral da sociedade romana do seu tempo (começo do século II d.C.). Eles foram copiados e recopiados por monges medievais em função de sua denúncia incisiva da depravação, o que constituía material ideal para os sermões moralistas da Idade Média: "Que rua não está abarrotada até a borda de puritanos asquerosos, hem? Está sendo duro com o comportamento infame dos outros quando você é a mais notória bicha desse bando de filósofos homossexuais? Braços peludos, pode ser, duras cerdas de alto a baixo, e a promessa de um espírito estóico, mas naquele ânus macio lancetadas, por cirurgião de largo sorriso, suas inchadas hemorróidas." O fato de ainda podermos ler Juvenal está diretamente ligado ao uso dos clássicos pela Igreja medieval.

A arqueologia é produto da mesma história. Não apenas porque um dos principais objetivos da escavação dos sítios clássicos egípcios foi precisamente a descoberta de textos antigos desconhecidos, embora esse objetivo esteja certamente por trás da maior parte da atividade exploratória de sítios arqueológicos no Egito. Em boa parte do século XIX, a literatura traçou a agenda da arqueologia, determinando que sítios deveriam ser procurados e escavados e quais se tornariam atrações famosas. As cidades de Tróia e Micenas, por exemplo, foram descobertas no século XIX por Heinrich Schliemann exatamente porque ele saiu em busca das cidades mencionadas na *Ilíada*, o grande poema épico de Homero sobre a "guerra troiana", na crença de que poderia encontrar a Micenas de Agamêmnon e a Tróia de Príamo, Heitor, Páris e Helena. Como já vimos, a exploração de Bassai foi estimulada pela ligação, estabelecida por Pausânias, entre o templo e o arquiteto do Partenon. Se Pausânias não tivesse sobrevivido, Cockerell e seus amigos jamais ficariam tentados a fazer a perigosa excursão à remota ruína nas montanhas e o governo britânico dificilmente seria levado a comprar o friso e entronizá-lo no museu londrino. Sob vários aspectos, toda a história que contamos até aqui depende de Pausânias e da *sua* sobrevivência.

É, portanto, espantoso que hoje duvidemos da maioria das *informações* de Pausânias sobre o templo de Bassai. Estudos recentes da arquitetura do templo concluíram, por exemplo, com base no estilo e na época, que o próprio Ictinos talvez não tenha participado do projeto. E alguns consideram que a conexão que faz Pausânias entre o título dado ali a Apolo e a grande peste de Atenas não passa de uma suposição, muito provavelmente errada. Para começar, Tucídides afirma explicitamente que a epidemia não afetou essa região da Grécia. Pode ser que Pausânias buscasse desesperadamente uma explicação para o título incomum de "Salvador" ou "Auxiliador" dado a Apolo. A que encontrou ou lhe deram ligou sem dúvida Bassai, de maneira grandiosa, ao apogeu da Atenas clássica e a seu canônico historiador.

Essa é outra grande mudança ocorrida nos clássicos do século passado para hoje. Cockerell e seus contemporâneos tendiam a ver os textos antigos que liam quase como fontes imutáveis de informação sobre a Grécia e Roma. Nós, por outro lado, estamos prontos a aceitar que em alguns casos sabemos mais que os escritores antigos sobre os monumentos, acontecimentos e a história que descrevem. Estamos prontos a desafiar o registro de Pausânias sobre Bassai, a análise de Tucídides sobre as causas da desastrosa Guerra do Peloponeso e o relato de Lívio sobre os primeiros tempos de Roma. Mais do que isso, um importante princípio dos clássicos hoje é que as modernas técnicas de análise podem revelar mais do mundo antigo do que os próprios antigos sabiam (exatamente como algum dia — aceitamos isso — os historiadores revelarão mais sobre a nossa sociedade do que somos capazes agora de entender). Uma justificação para o contínuo estudo dos clássicos é que podemos aumentar o conhecimento que herdamos sobre Grécia e Roma.

Paradoxalmente, em vez de diminuir, isso aumenta a importância da leitura de textos antigos. O que torna a cultura clássica mais atraente e provocante para nós do que qualquer outra civilização antiga não é meramente o contínuo apelo da sua literatura dramática e a beleza de suas obras de arte. É muito mais o fato de que os escritores gregos e romanos discutiram, debateram e definiram sua própria cultura e de

que ainda podemos ler os textos em que o fizeram. Por vezes essa discussão é parte do seu explícito projeto de escrita. Assim, por exemplo, o "pai da história", Heródoto, explicou às cidades gregas no final do século V que sua vitória coletiva contra a invasão do rei persa deveria ser atribuída à variedade de contribuições de cada uma, a suas diferenças (políticas e culturais) tanto quanto a suas similaridades, encontrando causa comum apenas na recusa em se render e perder a autonomia para um bárbaro alienígena do Oriente. E no século II a.C. o historiador grego Políbio, que foi levado a Roma como prisioneiro de guerra, dedicou-se a explicar como e por que Roma veio a dominar todo o mundo mediterrâneo. Mas auto-reflexão desse tipo perpassa implicitamente grande parte da literatura greco-romana. Quando, por exemplo, os escritores romanos se põem a descrever as culturas dos povos que conquistaram, volta e meia no processo estão ocupados em definir (ao menos implicitamente) a natureza de sua própria cultura. Quer dizer, quando Júlio César procura mostrar como os gauleses são diferentes dos romanos, seu relato torna-se também uma implícita reflexão sobre o caráter da própria Roma.

Quando lemos textos antigos, somos inevitavelmente envolvidos num *debate* com os escritores antigos que estão, por sua vez, debatendo sua própria cultura. Sem dúvida não há nada de errado em *admirar* certa literatura antiga. É inevitável, também, que utilizemos textos antigos para colher *informação* sobre a Antigüidade. Por menos confiáveis que os julguemos, não podemos esperar conhecer muita coisa do mundo antigo sem a sua ajuda. Mas os clássicos são muito mais do que isso. São um compromisso com uma cultura que já se comprometera em refletir, debater e estudar tanto a si

mesma como a questão de saber o que vem a *ser* uma cultura. Nossa experiência de Bassai integra uma tradição de observar e pensar esse sítio que se estende muito além da sua "descoberta" no século XIX, até a Antigüidade.

Em parte, o *debate* de Pausânias concerne à natureza da cultura grega no Império Romano e, assim, também a relação entre Grécia e Roma. Já discutimos no Capítulo 2 como os escritores romanos entendiam sua dívida para com a Grécia, como a cultura romana definia a si mesma (e foi muitas vezes definida no mundo moderno) como parasitária de suas origens gregas. Deveria estar claro hoje que esse relacionamento é mais complicado do que parece à primeira vista. A cultura romana, em outras palavras, pode ser dependente da Grécia, mas ao mesmo tempo muito do que sentimos em relação à Grécia é mediado por Roma e as representações romanas da cultura grega. A Grécia comumente nos chega através de olhos romanos.

As visões romanas da Grécia assumem muitas formas. Na história da escultura grega, por exemplo, grande número das obras mais famosas, aquelas discutidas e admiradas pelos próprios escritores antigos, foi preservado apenas através de versões ou cópias feitas por escultores romanos. Nenhum escritor antigo celebrou as esculturas do friso de Bassai nem, aliás, as do friso do Partenon. Eram figuras isoladas e não a decoração esculpida de templos que constituíam os objetos mais apreciados: o *Discóbolo* do grande escultor Míron, do século V, a *Amazona ferida* de seu contemporâneo Fídias e a *Afrodite* desnuda feita por Praxíteles para a cidade de Cnido no século IV a.C. Todas essas esculturas só são conhecidas por nós pela maneira como os romanos as viram e reproduziram.

Pausânias dá uma visão da Grécia que, como vimos, sistematicamente oculta sinais da dominação romana. O que

nós não deveríamos ocultar é o fato de que Pausânias era ao mesmo tempo habitante do Império Romano. Mesmo na sua ocultação de Roma o que está oferecendo é uma imagem *romana* da Grécia, assim como, inevitavelmente, uma imagem do Império Romano. Esse templo isolado na encosta de uma montanha, em um canto remoto da Grécia, integra uma visão muito mais ampla de como o mundo todo trabalhava para o império, como seu súdito.

Também na *nossa* visão de Bassai, o respeito pela história específica desse templo em particular (único e inimitável) combina-se com um senso do lugar que ele ocupa na história mais geral da Grécia e de Roma e em nossa experiência mais geral da cultura antiga. Cada pedacinho dos clássicos está sempre inscrito numa história muito mais vasta.

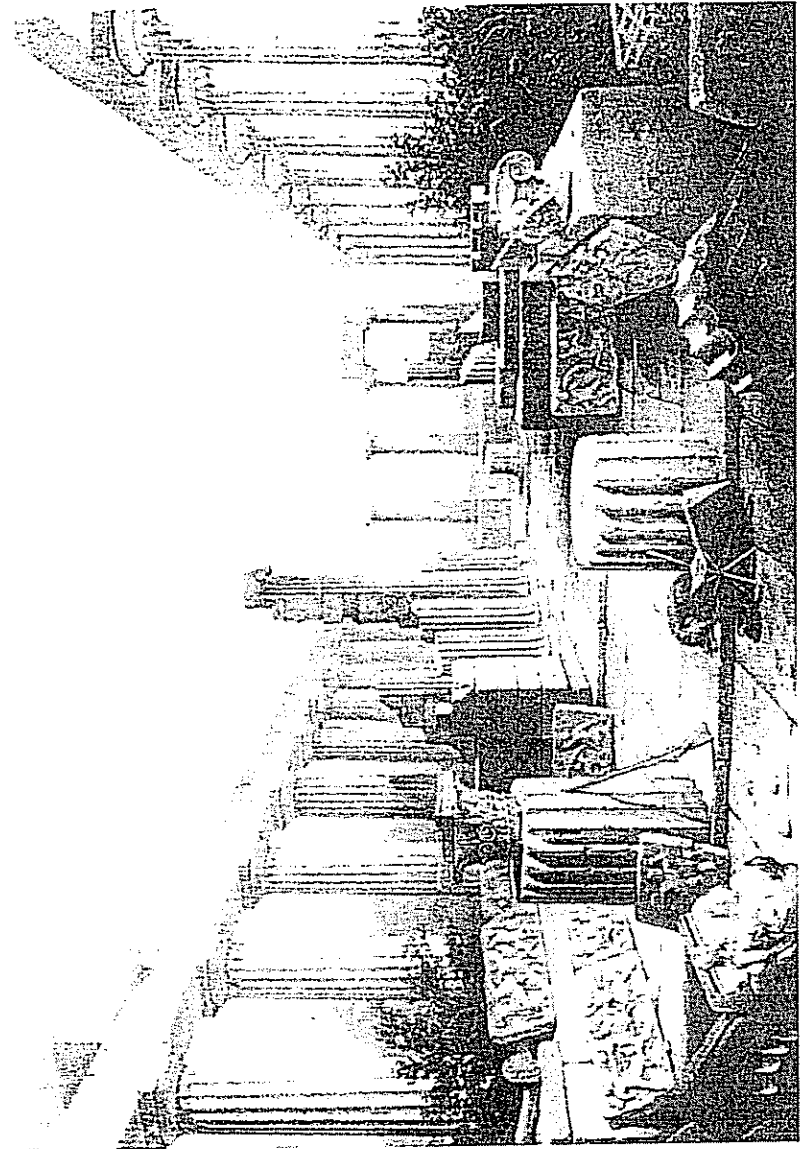
5 Abaixo da Superfície

O registro de Pausânias sobre o templo de Bassai nos incita a perguntar o que queremos *saber* do mundo clássico. Aos olhos de muitos arqueólogos, Pausânias andou às cegas em seus trajetos pela Grécia. Não somente responsável por um bocado de desinformação sobre os sítios que escolheu visitar, era também drasticamente limitado quanto ao que estava preparado para ver. Sua visão do mundo grego consiste essencialmente das grandes cidades, com uns poucos sítios religiosos rurais (entre os quais Bassai) intercalados. E a Grécia fora dos centros urbanos? E o campo, onde a maioria da população antiga devia morar? E os mercados rurais? E as fazendas que produziam o alimento para sustentar a vida nas cidades? E os camponeses que nelas trabalhavam? Pausânias não tem praticamente nada a nos dizer sobre isso.

Nem tem muito a nos dizer sobre essa "outra" história dos sítios que inclui no seu roteiro: a história das pessoas que os construíram, os recursos que os financiaram, os homens e mulheres que fizeram uso e cuidaram deles. Talvez não estivesse no seu projeto a inclusão de detalhes desse tipo. Afinal, que guia turístico moderno dedica grande espaço a pedreiros e operários que tornaram possíveis os edifícios que esse tipo de guia tão admiravelmente descreve? Não obstante, para *nós*, mais de um pensamento fortuito sobre esse templo

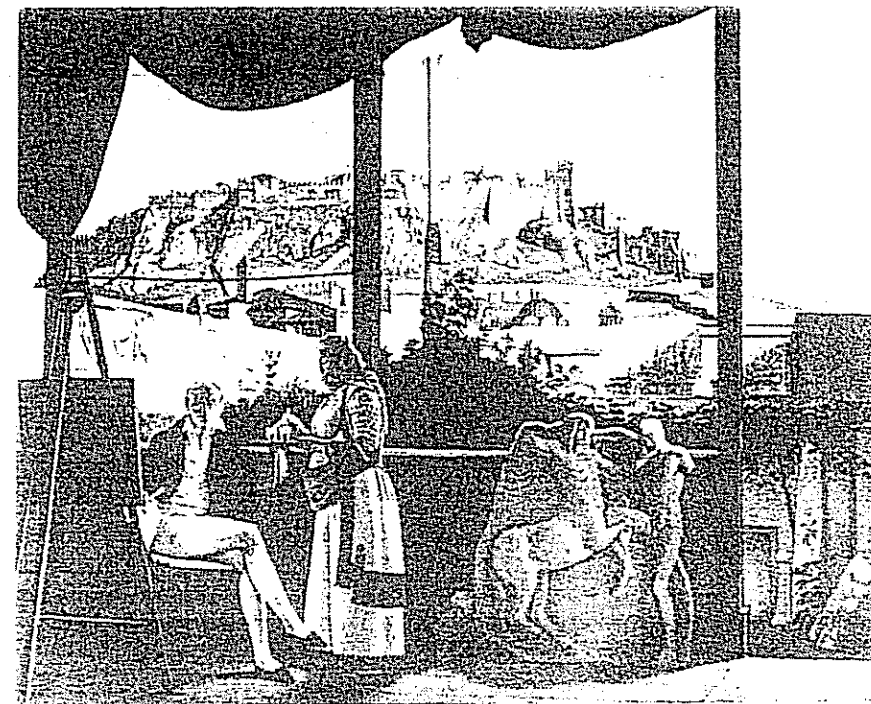
isolado nas montanhas inevitavelmente levanta as questões de como foi construído e a que propósito servia. Quem se deu ao trabalho de erguê-lo nesse lugar afastado? *Como* o construíram? *Para que* servia?

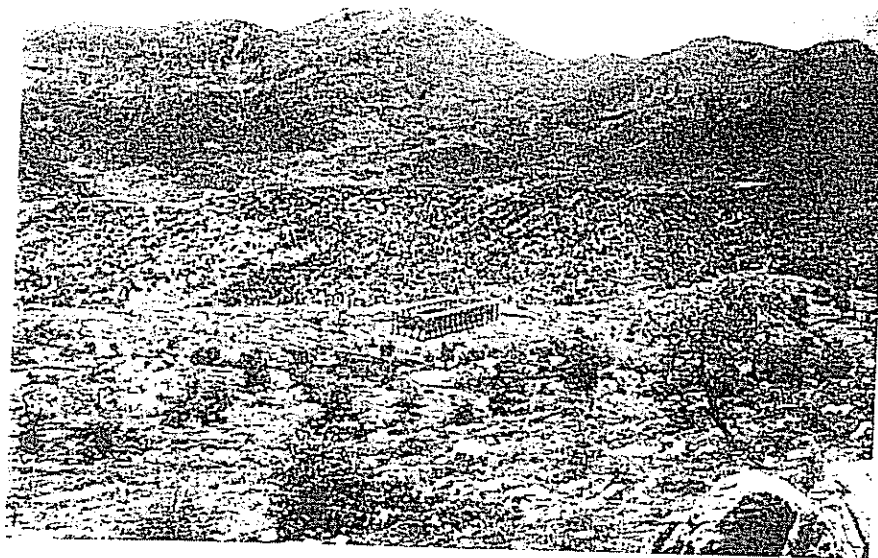
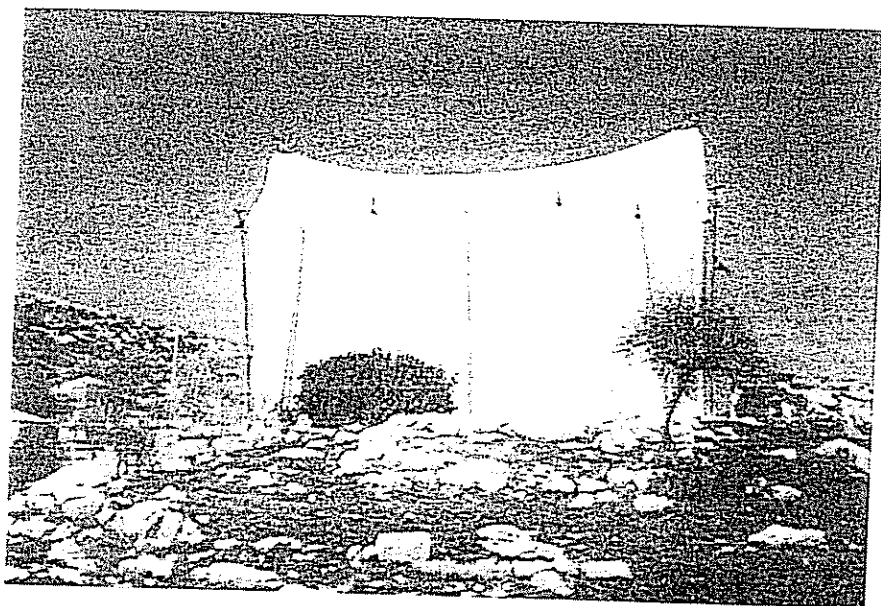
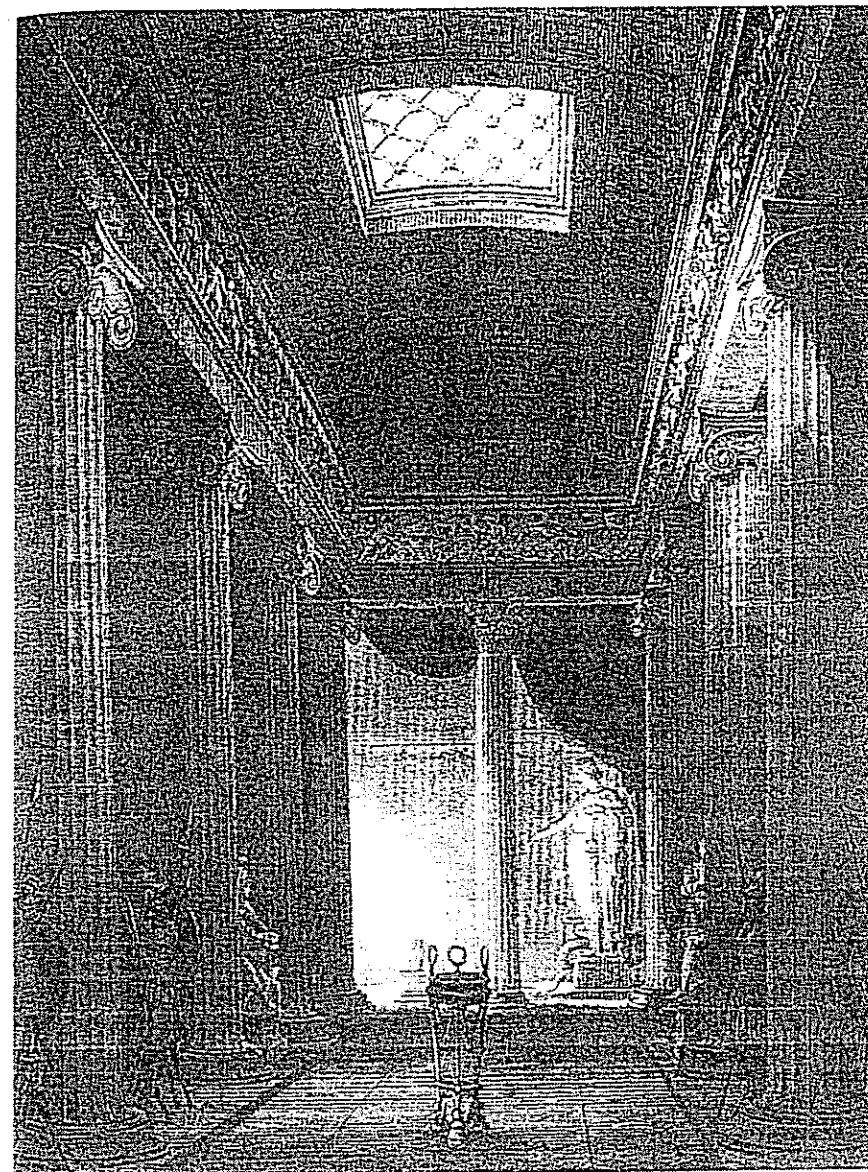
A maioria dos modernos exploradores do templo, de Cockerell e amigos em diante, indagou-se sobre as técnicas empregadas pelos antigos artífices para erguer as precárias colunatas de modo tão perfeito e belo e alinhar as paredes com exatidão. Como foi possível fazê-lo com os instrumentos e equipamentos rudimentares do século V a.C.? Na sua descrição do templo, Cockerell fez desenhos elaborados para explicar em detalhe a construção das colunas e do teto, além de extensa seção final com um registro específico do intricado sistema de proporções matemáticas que deve ter sido usado para projetar o edifício.

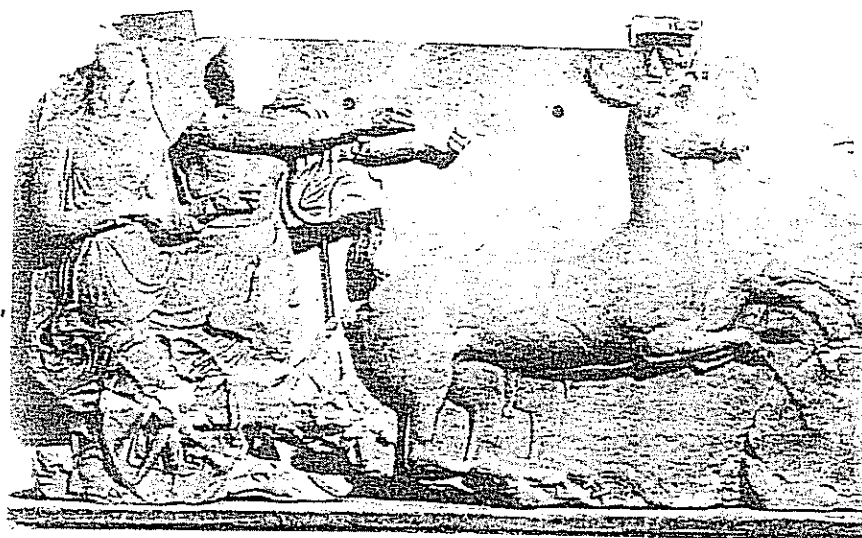
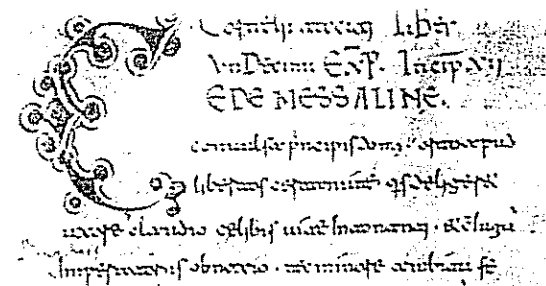
Os relatos dos alemães do grupo também incluem reproduções das letras em traço rude que encontraram gravadas em alguns blocos de pedra da construção, presumivelmente para lembrar aos operários onde exatamente deveriam esses blocos ser colocados no edifício (ver Fig. 2). Recentemente, arqueólogos estudaram de novo essas marcas, examinando cuidadosamente a forma exata das letras. A escrita das antigas letras gregas era muito menos padronizada que a nossa e variava de modo bastante acentuado de acordo com a região geográfica. As letras nesses blocos são diferentes daquelas normalmente usadas na área vizinha a Bassai e têm muito mais em comum com as letras usadas pelos atenienses. Isso é uma clara indicação de que pelo menos os trabalhadores especializados empregados nessa construção não eram da própria Arcádia — que mesmo no século V a.C. era considerada uma região bem atrasada — mas talvez de Atenas (teriam ido com o arquiteto Ictinos?). Esses pequenos

1. Apresentação dos despojos: como Cockerell imaginou o templo de Bassai após as escavações

2. Proceder como os nativos:
Byron com vestuário oriental

3. O jovem arquiteto:
Charles R. Cockerell

4. Trabalhos em curso: escavação do templo de Bassai

5. *Chez* Fauvel: na casa do consul francês em Atenas

6. *O Templo de Apolo em Bassai*, de autoria de Edward Lear

7. A imagem clássica do templo de Bassai

8. Bassai atualmente

9. No interior do templo: como o século XIX o viu

10. Héracles em luta com a amazona: parte do friso de Bassai

11. Apolo e Ártemis entram em ação: parte do friso de Bassai

12. Por um fio: o único manuscrito que possuímos da obra de Tácito, *Anais*, XI-XVI

13. Retirados de um monte de entulho: fragmentos de um papiro com versos de Cornélio Galo

1 [TRISTIA EQVIT[......]. LYCORI · TVA [

2 [FATA · MIHI · CAESAR · TVM · ERVNT · MEA · DVLCIA · QVOM · TV [
3 [MAXIMA · ROMANAE .. RS ERIT · HISTORIAE
4 [POSTQVE · TVVM · REDITVM · MVLTORVM · TEMPLA · DEORVM —[
5 [FIXA · LEGAM · SPOLIEIS · DEIVITIORA · TVEIS QVI [

6 ......]..... · TA DEM · FECERVNT [..]MINA · MVSAE
7 ......E · POSSEM · DOMINA · DEICERE · DIGNA · MEA
8 ....]..VR · [..M · TIBI · NON · EGO · V SCE
9 ..[.........]. KATO · IVDICE · TE · VEREOR

10 [...] [.
11 [...] [. · TYRIA
12 [.

14. *Ben-Hur* no palco. Cartaz para a esplêndida produção de Klaw e Erlanger (1901)

15. *Et in Arcadia Ego*: gravura do retrato das sras. Bouverie e Crewe, de autoria de Reynolds

detalhes dão um vislumbre da história da construção e das pessoas envolvidas.

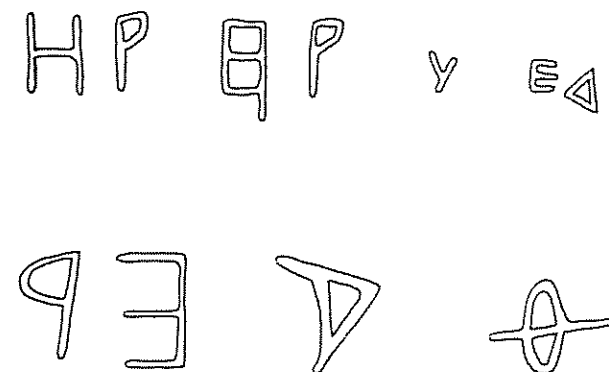



Fig. 2. Letras gregas inscritas pelos construtores no templo de Bassai.

Os exploradores do século XIX não podiam deixar de conhecer outros aspectos do trabalho requerido para construir o templo. Quando planejaram a lenta jornada em lombo de mula, montanha abaixo, até o mar, carregando os 23 painéis do friso, devem ter começado a pensar na dificuldade dos antigos para levar todo aquele material e muito mais coisas até o local onde construíram o templo. Embora o calcário mais barato usado nas paredes principais fosse extraído ali perto, ainda assim seriam necessários homens, animais e organização para transportá-lo até o sítio. O mármore mais caro, usado no friso e em outra escultura, teria que vir de muito mais longe, com todo o custo e trabalho extra envolvidos.

Na verdade, nem Cockerell nem outros integrantes do grupo deram muita ênfase aos problemas de suprimento e transporte, ainda que os tenham sentido na pele. Os arqueólogos e historiadores modernos, ao contrário, encaram essas

questões como absolutamente essenciais, não apenas para a história de Bassai mas para toda a história e cultura clássicas. O transporte de praticamente qualquer coisa de um lugar para outro na Grécia e em Roma antigas era caro o bastante para fazer você pensar duas vezes e o transporte por terra era quase proibitivo de tão dispendioso. Calculou-se, por exemplo, que teria custado a mesma coisa levar por terra um carregamento de grãos a 120 quilômetros de distância quanto transportá-lo de navio de uma ponta a outra do Mediterrâneo. Como era feito o transporte das grandes cargas de material de construção? E quem pagava? Como os materiais eram adquiridos? E de que forma se fazia a sua extração se não havia máquinas operadoras?

Todas essas perguntas nos levam a pensar na escravidão. Embora haja opiniões diferentes sobre as fontes da riqueza que escoravam a cultura clássica, a resposta a qualquer questão sobre suprimento e trabalho na Antigüidade está em parte na presença de um vasto número de escravos. Grécia e Roma foram notórias sociedades escravagistas, talvez as mais notórias já existentes. A vida privilegiada do cidadão no mundo antigo dependia dos músculos desses bens móveis que eram os escravos, inteiramente despojados de direitos civis e considerados apenas como mão-de-obra — "máquina[s] com voz", como definiu o polígrafo Varrão [Marcus Terentius Varro] no século I a.C. Claro, os números variaram de acordo com a época e de uma cidade para outra. A melhor estimativa é de que no século V a.C. uns 100 mil escravos formavam cerca de 40 por cento da população de Atenas e que seu número chegava na Itália a quase 3 milhões no século I a.C. Nada no mundo clássico pode ser entendido, da mineração à filosofia, da construção à poesia, sem levar em conta a presença de escravos.

A escravidão está por toda parte e de maneira óbvia na Grécia e em Roma, mas pode ser ao mesmo tempo difícil de ver, um ponto cego tanto para nós como para as pessoas que não eram escravas na Antigüidade. Alguns vestígios são bem claros: os colares de escravos encontrados em escavações por todo o mundo antigo, com mensagens como as que se acham hoje em coleiras de cachorro: "Se encontrar, por favor devolva a..." (ver Fig. 3); as correntes e grilhões descobertos em fazendas na Itália romana; as pequenas figuras reproduzidas em vasos gregos, com suas características cabeças raspadas, servindo vinho aos senhores cidadãos em ócio. Está óbvia também nas suposições que perpassam a literatura greco-romana. Os escritores romanos, por exemplo, sempre se referem de passagem à norma legal que impedia os escravos de oferecer prova em tribunal a não ser que o fizessem sob tortura. A questão aí não é justamente o fato de que *podiam* ser torturados, mas o de que a prova só valia se o fossem. Até onde sabemos, nenhum romano jamais viu a menor estranheza nisso.

Fig. 3. Colar de escravo romano encontrado no pescoço de um esqueleto, com a mensagem: "Caso capturado, devolver a Apronianus, ministro no palácio imperial, na *Fralda Dourada do* [monte] *Aventino*, pois sou um escravo fugido." (Na figura só se vê o endereço: ...*AD MAPPA AUREA IN ABENTIN*...)

Mas a escravidão pode ser bem mais difícil de perceber do que esses exemplos podem sugerir. Os vestígios de escravidão não são sempre tão fáceis de identificar. Voltando às marcas deixadas pelos construtores no templo em Bassai — como saber efetivamente que mão as gravou? *Pode* certamente ter sido a de um escravo, feitor de um grupo de escravos trazido (de onde?) para a grande empreitada de construção. Mas pode igualmente ter sido a mão de um operário livre, membro de uma equipe de operários especializados, todos cidadãos, que utilizavam um bando de escravos para o trabalho pesado. Simplesmente não há como saber qual era a condição social dos que trabalharam no templo.

A escravidão não era uma categoria fixa e única. Escravos de tipos muito diferentes tinham também origens bem diversas: prisioneiros de guerra, camponeses endividados, filhos de escravas criados em casa, professores cultos, trabalhadores iletrados e muitos mais. E não eram necessariamente escravos a vida inteira. Havia meios de escapar à escravidão, assim como meios de se tornar escravo. Milhões de escravos, especialmente em Roma, ganhavam a liberdade depois de cumprirem certo período de serviço em escravidão. Milhões de cidadãos romanos livres eram descendentes diretos de escravos. O poeta Horácio, por exemplo, que já vimos refletir sobre a dívida de Roma para com a Grécia, conta sua experiência como filho bem-sucedido de escravo.

Uma pequena peça em bronze encontrada em outro santuário perto de Bassai resume bem esse problema da visibilidade da escravidão. Há uma inscrição no metal com o registro de alforria de três escravos pelo senhor Clenis, que impõe uma multa (a ser paga ao deus "Apolo de Bassai" e a duas outras divindades locais) a quem quer que "ponha a mão neles" — isto é, que desrespeite a sua nova condição de

libertos. Por outro lado, é espantoso que mesmo aí, nas montanhas longínquas, encontremos evidência direta da presença de escravos. Mesmo o deus Apolo, neste templo solitário, está implicado no sistema escravagista. Por outro lado, tal documento traz esses escravos ao conhecimento público e à nossa atenção apenas quando deixam de ser escravos. Sua vida de *escravos* é completamente invisível para nós. Só sabemos deles a partir do momento em que conquistam a liberdade.

A maneira como julgamos o sistema escravagista tem sido há muito tempo uma das questões centrais dos clássicos. Que diferença isso faz para a nossa compreensão do mundo clássico? De que forma afeta nossa admiração pela (digamos) democracia ateniense o reconhecimento de que foi uma democracia *escravagista* e de que não poderia ter sido uma democracia se não tivesse reunido um número espetacular de escravos? Até que ponto deveríamos deplorar isso ou qualquer das outras formas de cruel brutalidade praticadas no mundo clássico? Era pior ser escravo ou mulher em Atenas? É justo julgar os gregos e romanos por nossos padrões morais contemporâneos? Ou será impossível não fazer isso?

Os clássicos envolvem expor as complexidades de tais julgamentos, assim como as complexidades da vida social, econômica e política da Antigüidade, da qual fazia parte a escravidão. É apenas um primeiro passo ser capaz de dizer que (quem quer que tenha de fato inscrito as marcas no prédio) a construção do templo de Bassai deve ter envolvido grande número de escravos, no mínimo para os trabalhos de extração da pedra e seu carregamento a curta e longa distâncias. Quer dizer, é apenas um primeiro passo identificar esse famoso monumento da cultura clássica como produto da escravidão. Também temos que pensar de forma mais ampla nas várias

condições que tornaram possível a construção do templo de Bassai, no tipo de riqueza que a financiou, na natureza de toda a sociedade que a sustentou e que a cercava (dos escravos aos aristocratas, passando pelos camponeses).

Questões desse tipo estão no cerne da agenda da moderna arqueologia clássica. A maioria dos arqueólogos já não está preocupada com a descoberta e escavação de famosos monumentos clássicos e com os tesouros de arte antiga que possam conter. Já não procuram edifícios projetados por Ictinos ou esculturas de Fídias. Sua atenção voltou-se para o "lado inferior" da cultura clássica, para a vida dos agricultores no campo, para os padrões gerais da ocupação humana da paisagem (as pequenas aldeias, as fazendas isoladas, os mercados rurais), as culturas que eram plantadas, os animais que criavam, a comida que se consumia.

Essa mudança de enfoque levou a uma mudança no tipo de sítios que são escavados e nas descobertas que são preservadas e analisadas. Atualmente, é mais provável que os arqueólogos explorem fazendas que templos. E o tipo de material que se costumava simplesmente jogar no lixo virou premiado objeto de estudo. A análise microscópica do que passava pelo intestino de seres humanos e animais e daí para a fossa pode fornecer todo tipo de informação sobre a dieta dos habitantes e o que cultivavam. Fragmentos de ossos, também, podem nos dizer não apenas que animais eram criados mas também a idade em que diferentes espécies eram sacrificadas. Tudo isso nos ajuda a formar um quadro mais amplo da agricultura local, a tirar deduções não apenas sobre os alimentos consumidos mas também sobre o que era importado e a medir até que ponto o comércio e seus lucros podem ter sido um importante elemento na economia da região.

A cidade romana de Pompéia dá um formidável exemplo de mudança de prioridades na escavação de um sítio. Cem anos atrás, os arqueólogos ocupavam-se em desenterrar o seu rico casario, na esperança principalmente de descobrir as pinturas e esculturas que as decoravam. Mais recentemente, sua atenção voltou-se também para os espaços aparentemente abertos da cidade — seus jardins, praças de mercado e pomares. Derramando gesso nas cavidades abertas pelas raízes das plantas e árvores na lava vulcânica, eles foram capazes de identificar as várias espécies cultivadas. Isso nos dá, pela primeira vez, uma idéia clara de como deveria ser um jardim romano e das frutas e vegetais cultivados no quintal romano comum.

Algumas das questões que os arqueólogos colocam hoje chegam a fazê-los desistir completamente das *escavações*. Questões gerais sobre a maneira como eram usadas faixas inteiras de terra na Antigüidade ou sobre um padrão de ocupação regional são elucidadas não a partir de escavações mas do exame sistemático do campo moderno. Essas investigações procuram vestígios da antiga ocupação ainda visíveis na superfície do solo, sejam fragmentos de cerâmica antiga ou moedas, sejam ruínas como Bassai. Essas pesquisas de campo geralmente colocam equipes de arqueólogos trilhando uma determinada área em linhas a poucos metros de distância umas das outras, cuidadosamente anotando num mapa tudo o que encontram. O método teve grande sucesso em revelar a densidade de ocupação de diferentes sítios e áreas na Antigüidade, em documentar as mudanças de uso do solo e em descobrir literalmente centenas de sítios arqueológicos. Tanto assim que alguns arqueólogos renomados pensam agora que, afinal, seria melhor abandonar de vez as escavações em favor desse tipo de investigação.

A pesquisa de campo pode responder questões sobre famosos monumentos clássicos e também revelar aspectos ocultos da vida no campo na Antigüidade. No caso de Bassai, uma pesquisa da área circundante sugeriu uma resposta à intrigante questão de *para que* servia efetivamente esse templo a tantos quilômetros de distância da cidade mais próxima.

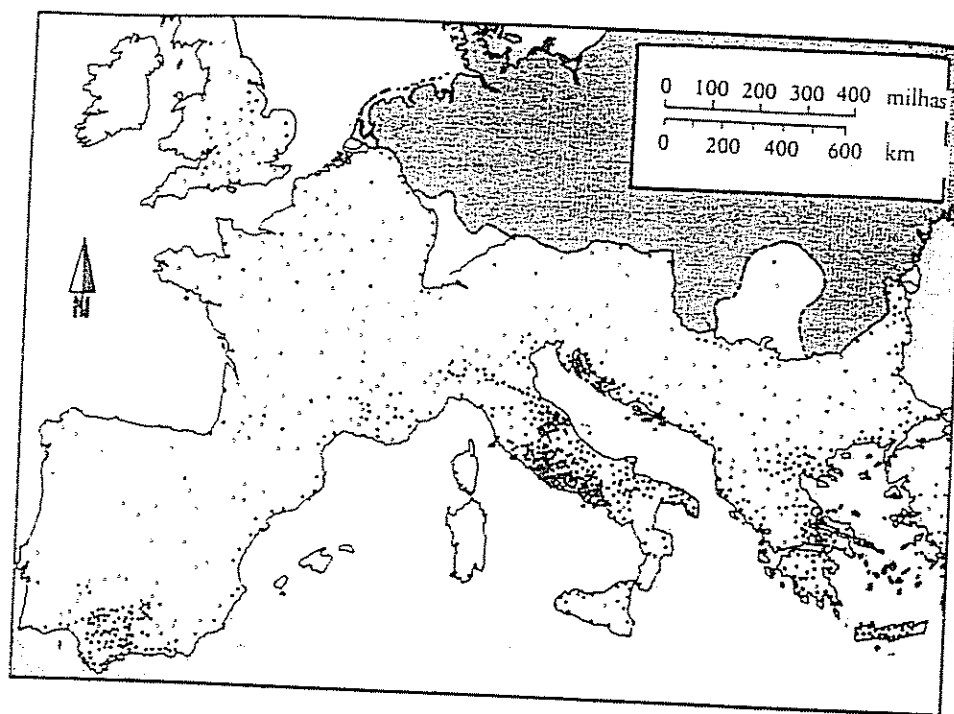



Fig. 4. O mapa de distribuição tornou-se instrumento indispensável na arqueologia e pesquisa de campo. Este mostra o padrão de ocupação urbana no Império Romano.

Esse estudo mostrou que o isolado santuário de Bassai é típico dessa região da Arcádia, onde há vários sítios sagrados aparentemente no meio do nada, justo no limite

do território controlado por uma cidade. É uma região onde a maioria da população vivia espalhada pelo campo, dependendo da criação de cabras e ovelhas e da caça para viver. O que isso sugere é que, primeiro, essa localização era absolutamente apropriada para um santuário que servia a uma comunidade em sua grande maioria rural; e, segundo, que sua posição no limite territorial da cidade mais próxima, Figaléia, era crucial para os rituais que uniam o centro político e administrativo urbano às áreas rurais ao redor e sua esparsa população. Porque parece provável que procissões rituais, incluindo os líderes da comunidade local, partiam de Figaléia para o distante santuário em Bassai, representando, afirmando e reforçando a união da cidade com seu território ao trilhá-lo em toda a extensão.

Embora possa parecer que nos afastamos muito das intenções de Pausânias, essa idéia da função do templo deve muito a ele. Porque é na leitura do seu texto que ficamos sabendo da existência dessas procissões rituais que partiam de um templo na cidade para o campo. Ele não menciona especificamente Bassai como destino dessas procissões. Mas parece quase certo que elas iriam para lá. Ele também não descreve as procissões de Figaléia em detalhe. Mas, no registro que faz de outra cidade da Grécia meridional, mostra um ritual que deve ter sido bastante semelhante, encabeçado por sacerdotes e autoridades locais e acompanhado por homens, mulheres e crianças, que levavam uma vaca para ser sacrificada em *seu* próprio templo na montanha.

Sob outros aspectos, também, o *Guia* de Pausânias ainda está por trás de muitos projetos da arqueologia e pesquisas de campo modernas. Um dos temas do seu relato é o lamento pelas cidades outrora gloriosas que visitou, então mal mere-

cendo o título de "cidades", parcialmente em ruínas e habitadas por minúscula população remanescente, vivendo sem conforto em prédios decadentes. Essa imagem do declínio, da queda da Grécia de passado próspero, foi outro aspecto da construção de um país ideal por Pausânias, de uma Grécia em seu antigo apogeu, séculos antes do tempo em que ele viveu. Mas também deu importante estímulo aos arqueólogos modernos.

Pesquisas recentes tentaram investigar explicitamente as informações de Pausânias sobre despovoamento e ver como os padrões de ocupação do território mudaram na Grécia sob domínio romano. Tais investigações pintam um quadro que em parte confirma o relato de Pausânias, mas ao mesmo sugerem um modo diferente de encarar todo o problema. Hoje acreditamos que não foi uma simples questão de despovoamento e declínio. Um dos efeitos da dominação romana, parece, foi antes concentrar população em centros urbanos maiores, assim produzindo o abandono que Pausânias observou em alguns sítios.

Os clássicos permitem uma grande variedade de abordagens, novas e velhas, para a compreensão do passado clássico. A arqueologia moderna regularmente recorre às mais novas técnicas de análise científica e às mais recentes teorias das mudanças sócio-econômicas. Mas é a *combinação* desses novos recursos com a evidência duradoura fornecida por escritores antigos como Pausânias que quase sempre causa o maior impacto. Novos métodos de estudo não apenas produzem novas informações como nos instigam a ver novo significado nas informações registradas por escritores como Pausânias, cuja obra pode ter sido conhecida mas subestimada e incompreendida por séculos. Os

clássicos podem significar a leitura do *Guia* de Pausânias numa biblioteca ou vasculhar algum monte de lixo antigo em busca de resquícios do passado. Ou melhor, com os clássicos essas atividades são consideradas parte essencial da mesma empresa.

6 Grandes Teorias

A descrição que Pausânias fez de Bassai sobreviveu para nós, como vimos, através dos esforços de sucessivas gerações de escribas e copistas trabalhando em linha ininterrupta ao longo do milênio. Desde o Renascimento, estudiosos deram andamento ao trabalho de editar e publicar textos clássicos. Livros e bibliotecas modernos tornam improvável que qualquer texto grego ou romano que possuímos hoje venha a se perder novamente. Mas mesmo assim continua o esforço internacional para tornar disponíveis os mais *autênticos* textos da literatura clássica. Quer dizer, textos o mais próximos possível do que foi efetivamente escrito 2.000 anos atrás.

Estudiosos dos clássicos percorrem toda a Europa procurando e comparando manuscritos. Esmiuçam edições passadas e produzem novas edições. Isso pode envolvê-los na delicada empreitada de identificar erros cometidos por copistas descuidados, reproduzidos em edições posteriores, e oferecer possíveis correções para dar uma versão mais acurada do texto. Às vezes, até pela simples alteração de uma letra ou duas, um editor moderno dá ao eventual leitor da obra uma idéia muito diferente sobre algum aspecto ou detalhe fundamental do mundo clássico.

O grau de precisão, por exemplo, do conhecimento geográfico que tinham os romanos sobre a província da

Britânia é uma questão importante não apenas para nossa avaliação das antigas ciência e técnicas do mapeamento mas também para as discussões sobre o imperialismo romano. Quer dizer, até que ponto os romanos *conheciam* os territórios conquistados? A resposta a essa pergunta depende em parte de se acreditar que o historiador romano Tácito comparou a forma da ilha a um "diamante", *scutula* em latim (como aparece em todos os manuscritos e na maioria das velhas edições), ou à "omoplata", *scapula* (como um editor do texto, em 1967, achou que seria melhor).

Pode-se ver, assim, por que a edição de autores gregos e romanos sempre acarretou grande prestígio no meio erudito. Mas acarreta riscos também, pois a vasta maioria das tentativas de produzir um texto "melhor" está destinada a ganhar aprovação apenas temporária e é rapidamente esquecida. Tanto faz, não há alternativa a não ser assumir o risco e *tentar*, pelo menos, alcançar uma visão o mais acurada possível do que escreveram os autores antigos. Com efeito e da maneira mais óbvia em obras cujo texto ainda é muito discutido (seja pela linguagem particularmente difícil ou porque os manuscritos são pouco confiáveis), cada estudioso que vem a examiná-las é inevitavelmente envolvido em discussões sobre o que exatamente foi escrito no original. É o caso com algumas das mais famosas obras da literatura antiga remanescentes, como as tragédias do dramaturgo ateniense Ésquilo, cujos textos podem admitir não só inúmeras sugestões de melhoria, como também provocar certa decepção (ver Fig. 5).

Em outros casos, há muito pouca dúvida de que o grego e o latim que estamos lendo dizem exatamente o mesmo que diziam quando saíram da mão do autor. Na poesia de Virgílio e Horácio, por exemplo, clássicos cuidadosamente preservados e reverenciados desde que foram escritos até o dia de hoje,

não há muito apelo a melhorar o texto. É inevitável, porém, que os editores de clássicos se envolvam na *explicação* da linguagem e do conteúdo das obras que estudam. Isso normalmente assume a forma do chamado *comentário*, de notas ao texto linha a linha, verso por verso, na tentativa de antecipar e responder as perguntas que os leitores provavelmente se farão. Os comentários devem ter em vista os mais variados tipos de leitores, com níveis de autoridade muito diversos. Muitos fornecem material para as pessoas *aprenderem* grego ou latim e têm o cuidado de ajudar aqueles que já possuem um conhecimento básico a lidar com as dificuldades de linguagem, assim como explicar o pano de fundo de cultura clássica necessário à compreensão do que os antigos escreveram.

83 *Τυνδάρεω*: *-ρέου* et *-ρέα* M[sscr]   84 *Κλυταιμήστρα* M (ut solet): *-μνήστρα* rell. (ut solent); non amplius notatur   87 *πυθοῖ* F: *πευθοῖ* Scaliger   *θυοσκεῖς* Turnebus: *θυοσκινεῖς* MVFTr, *θυοσκοεῖς* var. lect. in schol. vet. Tr   89 *τε θυραίων* Enger: *τ' οὐρανίων* codd.   91 *δώροισι* Tr: *-οις* rell.   94 *χρίμ-* M: *χρήμ-* V, *χρίσμ-* FTr   98 *αἴνει* Wieseler: *αἰνεῖν* MV, *εἰπεῖν* FTr   101 *ἃς ἀναφαίνεις* H. L. Ahrens: *ἀγανὰ φαίνεις* M, *ἀγανὰ φαίνει* V, *ἀγανὰ φαίνους'* FTr   102 *ἄπλειστον* M   103 *θυμοβόρον* FTr (cf. M$^{\Sigma}$ *ἥτις ἐστὶ θυμοβόρος λύπη τῆς φρενός*)   *λύπης φρένα* MVF: *λυπόφρενα* Tr; *λύπης φρένα θυμοβορούσης* Diggle   104 *ὅσιον κράτος* Ar. *Ran.* 1276 codd. excepto R *ὃς δῖον*   105 *ἐντελέων* Auratus   *καταπνείει* Aldina: *-πνέ*ει* M, *-πνεύει* rell. et fort. M[ac]   106 *μολπᾶν* M[ac]; fort. *μολπᾶι δ' ἀλκᾶν*

Fig. 5. O aparato crítico é um instrumento indispensável na edição de textos clássicos. Este exemplo mostra variantes de leitura em manuscritos que nos chegaram, com tentativas dos editores de reescrever uma página de uma tragédia de Ésquilo. Todas as explicações são em latim.

Não se trata de uma situação nova. Os estudiosos dos clássicos sempre escreveram para um público que, no geral,

não sabe coisa alguma de grego ou latim. O que sempre aconteceu é que os leitores sem domínio do grego ou do latim quiseram e pediram o que precisavam: ajuda para entender o que os autores clássicos dizem, o que querem dizer e o que isso significa para nós. E, assim, por séculos as traduções de autores antigos (muitas vezes produzidas pelos mesmos estudiosos que editaram os textos e escreveram os comentários) desempenharam importante papel na transmissão do mundo antigo, dos clássicos, ao leitor moderno.

Alguns leitores modernos, porém, sentiram-se mesmo assim excluídos do acesso à cultura clássica, precisamente porque não têm acesso às línguas originais escritas e faladas na Antigüidade. Mas outros ficaram felizes de usar traduções e de se tornarem "classicistas" em suas próprias línguas. Já mencionamos no Capítulo 2 que Keats, um dos mais clássicos (em todos os sentidos) poetas ingleses, não sabia grego. Shakespeare também, para tomar outro famoso exemplo, praticamente desconhecia o grego ("pouco latim e grego menos"). Não que desprezasse os autores clássicos. Era bem versado nas obras do biógrafo grego Plutarco, que no século II d.C. escreveu uma série de *Vidas* de gregos e romanos famosos. Sua *Vida de Júlio César* foi importante fonte para o *Júlio César* de Shakespeare, peça em que foi cunhada a célebre frase "isso, para mim, é grego". Mas ele leu Plutarco na tradução inglesa de North.

Ao longo dos séculos, os textos e comentários clássicos mudaram enormemente. Como os clássicos foram compreendidos de diversas maneiras e o mundo moderno definiu suas relações com o mundo clássico de diferentes formas, assim os comentários escritos (digamos) no final do século XX pretendem muitas vezes direcionar seus leitores para temas muito diferentes daqueles a que visavam os comentários

escritos no século passado. O mais impressionante de tudo é a amplitude do que se considerou digno da designação de clássico e como as fronteiras entre o clássico e outras áreas foram tantas vezes definidas e redefinidas. Ao longo dos séculos, questões trazidas à discussão dos clássicos e textos clássicos incluíram (e ainda incluem) muitos pontos centrais a assuntos que comumente supomos bem distantes do estudo da Grécia e de Roma mas que surgiram diretamente do trabalho com o mundo antigo e sua literatura.

A filosofia grega, por exemplo, e particularmente a obra de Platão e Aristóteles, gerou debates não apenas no que agora é ensinado como filosofia, mas também em política, economia, biologia e outras disciplinas. As teorias de Karl Marx foram desenvolvidas a partir de seu aprendizado da filosofia e da história de Grécia e Roma. A tese de doutorado de Marx, com efeito, foi uma comparação dos sistemas de dois filósofos e cientistas gregos, Demócrito e Epicuro, expoentes de uma primitiva teoria atômica da matéria. E a moderna antropologia, particularmente através de suas grandes teorias sobre uma cultura mundial, tem conexão bastante íntima com idéias produzidas por uma série de estudiosos dos clássicos a partir do final do século XIX. É essa conexão entre os clássicos e a antropologia que nos traz, inesperadamente, de volta a Pausânias e a seu *Guia da Grécia*.

A tradução do registro de Pausânias sobre Bassai que transcrevemos no Capítulo 4 é de sir James Frazer, pai fundador da moderna antropologia, além de editor, comentador e tradutor do *Guia da Grécia*, cuja monumental edição em seis volumes veio à luz em 1898. Frazer tinha feito uma série de visitas à Grécia no início da década de 1890 em busca do seu *Pausânias* e inclui no seu comentário várias passagens líricas arrebatadas, em alto estilo vitoriano, sobre paisagens,

flora e caminhos selecionados, inundando os roteiros de Pausânias com suas próprias descrições visuais intensamente emocionadas. Chega a reclamar da falta de interesse de Pausânias pelo cenário natural: "Se ele [isto é, Pausânias] olha as montanhas, não é para ressaltar os picos nevados brilhando ao Sol contra o azul ou os sombrios pinheirais que orlam as cristas, mas para dizer que Zeus ou Apolo ou o Deus Sol é adorado lá no alto..." Foi no contexto desse projeto que ele fez *sua* visita a Bassai em 1890. Inspecionou cuidadosamente o sítio, fez desenhos e tirou medidas que mais tarde transpôs para o comentário sobre aquele trecho do texto de Pausânias.

Embarcar numa grande edição de Pausânias não era opção óbvia para um erudito no final do século XIX. O *Guia* pode ter sido instrumento essencial para os primeiros arqueólogos em busca dos antigos sítios gregos, mas nunca foi admirado por sua qualidade literária nem lido no colégio ou na universidade como um texto clássico essencial. Isso em parte porque é uma obra grega do Império Romano e, como tal, foi sempre eclipsada tanto pelo grego do chamado período "clássico" da civilização ateniense (séculos V e IV a.C.) como pelo latim "clássico" (do século I a.C. ao auge do Império Romano, no século II d.C.). Só em tempos muito mais recentes foi que a enorme quantidade de textos gregos produzida do tempo de Pausânias até o colapso de Roma e daí à ascensão do Império Bizantino, de língua grega, centrado em Constantinopla (Istambul), atraiu a atenção dos estudiosos dos clássicos, junto com a mixórdia de textos latinos — pagãos e cristãos — do final do Império Romano.

Há outros fatores também no relativo desprezo por Pausânias fora dos círculos arqueológicos. O *Guia* é escrito sob a forma não assumida de anotações por um autor que, à exceção desse texto, é completamente desconhecido e cuja

obra não lança luz direta sobre os textos clássicos mais essenciais. Além disso, o cuidado de Pausânias em acumular informação detalhada de cada sítio no território continental da Grécia obviamente não envolve seus leitores com poderosa ou impressionante análise em grande perspectiva.

Mas Frazer tinha razões particulares para se ocupar de Pausânias. O que o atraiu para o *Guia* foi precisamente a riqueza de detalhe com que Pausânias descreveu não somente os sítios religiosos, rituais populares e mitos do mundo grego mas também (nas palavras de Frazer) "os estranhos costumes, práticas e superstições de todo tipo". Pois, na época em que começou uma pesquisa séria sobre Pausânias, acabara de completar a primeira edição do vasto projeto pelo qual é mais amplamente conhecido: *O ramo de ouro*, obra que reúne "estranhos costumes e superstições" de todo o mundo através dos tempos e ideada para explicá-los todos com a primeira e mais grandiosa teoria antropológica que já existiu. Foi um projeto que cresceu sem parar ao longo da vida de Frazer, desde a modesta edição de dois volumes de 1890 até a monumental terceira edição em doze volumes publicada entre 1910 e 1915.

O ramo de ouro, nas suas diversas edições, abre com um problema clássico. A charada que Frazer se dispôs a explicar foi a estranha regra que governava o sacerdote da deusa Diana em seu santuário de Nemi, nos montes ao sul de Roma. De acordo com escritores romanos, esse sacerdote, conhecido pelo título de "Rei", ganhou seu ofício sacerdotal cortando um ramo de determinada árvore no santuário e com ele matando o então detentor do cargo. Todo sacerdote de Diana, a partir daí, passou a temer pela própria vida, pois desafiantes começaram a tramar seu assassinato para lhe tomar o sacerdócio. Quando quer que esse costume tenha surgido, ainda

estava em curso no século I d.C., época de uma irônica história segundo a qual o imperador romano Calígula mandou um lutador desafiar o sacerdote de então, que detinha o "reinado" fatal por tempo demasiado.

O que Frazer fez basicamente foi transplantar esse estranho costume para um episódio do meio da *Eneida* de Virgílio. Identificou o ramo arrancado pelo desafiante com o mítico "ramo de ouro" que permitiu a Enéias, o herói de Virgílio, descer em segurança ao mundo dos mortos antes de retomar a missão de fundar Roma. Se o destino acena para Enéias, dizem-lhe, *ipse uolens facilisque sequetur*, "o ramo virá de bom grado e será facilmente colhido". Em favor de sua identificação Frazer reuniu "provas" de todas as fontes, lugares e épocas (desde lendas nórdicas a costumes dos aborígenes australianos, da mitologia grega a bonecas inglesas feitas de espigas de milho). E como continuou, em sucessivas edições, a acrescentar notas às suas notas, veio a incluir referências a praticamente toda a herança antiga e religiosa do planeta, recheadas por sua imensa leitura e contribuições que lhe foram enviadas por legiões de correspondentes espalhados pelo globo, com observações sobre material que confirmava seus comentários.

Frazer extraía teorias ambiciosas de todos os dados que arranjava: teorias de sacrifício, morte e renascimento de reis (daí a importância do título dado ao sacerdote de Nemi), sobre o desenvolvimento intelectual da humanidade desde a fé primitiva na *magia*, passando pela *religião*, até o surgimento da *ciência* moderna. Com o tempo, essa estrutura de argumentação cedeu inteiramente, mas a imensa máquina de "conhecimento" que ele montara não ruiu. Como vimos no caso com o texto de Pausânias, a descrença na *informação* de Frazer não inabilitou seu projeto. Em *O ramo de ouro* ofereceu

a seus leitores acesso a um conhecimento "universal" e ao poder decorrente, a começar pela própria Antigüidade. O grande livro (que, embora "desacreditado", ainda vende anualmente milhares de cópias na edição em um só volume) fornece um modelo do poder sistematizador da razão civilizada. Essa foi a grande cruzada universal de Frazer, que decorreu diretamente de seus esforços com suas edições clássicas, entre as quais o *Pausânias* se tornou altamente indispensável e, diriam muitos, a edição que melhor resistiu ao tempo.

Era inevitável que o projeto de Frazer de compreender a história da cultura lançasse raízes na erudição clássica e no corpo de *mitos* celebrado nos textos e obras de arte clássicos. Por toda a Europa, isso era propriedade comum dos ilustrados e constituía o material que mais claramente pedia explicação. Hoje, quando os métodos de Frazer estão de há muito descartados, o desafio permanece central aos clássicos: como nos propomos a pensar a "mitologia grega"? Por que esse repertório de histórias manteve tamanha atração sobre tantos artistas e escritores?

Os mitos gregos são ainda uma das formas mais comuns de os clássicos chegarem ao nosso conhecimento, tentando-nos a descobrir ainda mais. Essas histórias são contadas e recontadas pela literatura antiga, não apenas na tragédia grega ou na poesia épica de Homero (a *Ilíada* e as aventuras do ardiloso herói Ulisses no seu longo retorno a casa e à fiel esposa Penélope), mas também nas versões desses mitos dadas pelos autores romanos. O poeta latino Ovídio, contemporâneo de Virgílio e Horácio, por exemplo, teceu em suas *Metamorfoses* imensa coletânea de todos os mitos da *transformação*. Eram histórias de "mudanças de forma" desde o começo do cosmo até os seus dias: as histórias de Dafne

transformada em loureiro ao tentar escapar às investidas do deus Apolo; do toque de ouro de Midas; de Júlio César transformado em deus ao morrer e muitas outras. Contou outros mitos nos *Fastos*, longo poema sobre o calendário romano e suas diversas festas religiosas, editado e traduzido pelo próprio Frazer em outra obra monumental em vários volumes.

Nos últimos cem anos, muita teoria foi gasta para explicar esses mitos. Sigmund Freud, por exemplo, explorou ao mesmo tempo as raízes da mitologia grega e o funcionamento da psique humana ao meditar sobre histórias como a do incesto de Édipo com a mãe após matar o pai (assim nos legando o "complexo de Édipo") ou a da vaidade de Narciso apaixonado pela própria imagem refletida na água (assim nos dando o "narcisismo"), esta um episódio inesquecível do poema de Ovídio. Os significados encontrados nessas histórias, diferentes versões e interpretações, proliferam, o espúrio lado a lado com o elevado. Esse fenômeno de "bola de neve" instigou aqueles que estudam a Grécia e Roma clássicas a repensar, vez após outra, não apenas o que os mitos significaram outrora mas também como isso difere de (e é aprofundado por) suas interpretações posteriores. Que diferença, por exemplo, faz o Édipo freudiano na nossa leitura de *Édipo Rei*, a peça de Sófocles? Temos agora que ler Sófocles inevitavelmente à luz de Freud?

Para Frazer e sua geração, no entanto, havia outras questões na agenda de estudos da mitologia e cultura gregas, em especial a questão religiosa. Nos anos de formação de Frazer, no final do século XIX, os clássicos eram estudados no âmbito de instituições que eram mais ou menos cristãs. As universidades eram pequenas e em grande parte reservadas

aos nobres e ordinandos; e a maioria dos fundadores pertencia ao clero. A glória da Grécia e a grandeza de Roma, porém, foram quase inteiramente realizações pagãs. Apesar de todo o domínio da Igreja no ensino, os clássicos podiam fornecer um caminho para se compreender o mundo não cristão. Mais do que isso, a autoridade dos clássicos pagãos podia ser usada para legitimar toda uma série de abordagens radicais em discordância com o *establishment* cristão oficial.

A experiência religiosa da Antigüidade era avidamente estudada, dos mitos dos deuses e deusas aos rituais públicos de sacrifício de animais, além de uma vasta série de ritos e folclore locais. Os mundos utópicos sonhados no século IV a.C. pelo filósofo Platão e descritos particularmente em *A República* e *As Leis* encorajaram os pensadores radicais a instituir e encorajar uma filosofia educacional puramente secular. Valores e opções de vida proibidos pelo cristianismo encontraram apoio e suporte político nas práticas e discussões dos gregos e romanos. Assim, por exemplo, a discussão de Platão sobre a natureza do amor e do desejo no *Banquete* foi usada para justificar certas formas de homossexualidade masculina: Platão não apenas admitia relações sexuais entre homens e meninos; na verdade, como outros aristocratas contemporâneos, considerava-as a forma mais nobre e elevada de desejo sexual.

Todas as formas de excentricidades, desde o sufrágio universal e a democracia até o vegetarianismo, do panteísmo e do amor livre à eugenia e ao genocídio, encontraram precedentes e autoridades nos clássicos. Constitui notável paradoxo que um guru e classicista do final do século XIX como Friedrich Nietzsche pudesse estranhamente entusiasmar-se com a tensão cósmica entre o controle "apolíneo" e a liberação "dionisíaca" com base nos mesmíssimos textos que

estudantes dos clássicos compulsavam pela clareza de sintaxe e veemência moral supostamente elevada.

Nesse mundo, uma visita ao templo de Apolo Epikourios nas montanhas da Arcádia pode representar para qualquer um a promessa de um seleto e pessoal sabor de emoção, ao passo que Pausânias (com seu moderno "assessor" Frazer) atua como guia para o mundo primitivo e alienígena anterior à era cristã. Era no interesse de muita gente, claro, que grande parte dessa cultura pagã deveria ser reivindicada em segurança para a "civilização". O custo deveria ser a reinterpretação, o expurgo ou, em último caso, a censura daqueles aspectos da literatura clássica que não combinassem com a imagem vitoriana de uma cultura civilizada. Assim, as noções de "amor platônico" e "relações platônicas" derivam de leituras das obras de Platão que ninguém toleraria hoje; o adjetivo é o precipitado de uma história de interpretação da filosofia platônica. E os crimes e sofrimentos terríveis exibidos na tragédia grega foram decididamente tomados como rígidas parábolas morais, enquanto textos das comédias do ateniense Aristófanes preparados para uso nos colégios e universidades normalmente omitiam as piadas e obscenidades sexuais mais explícitas que eram a marca registrada desse dramaturgo. Pagãos chegavam a ser transformados em cristãos antes de Cristo. Não foi apenas Dante quem achou para Virgílio um lugar de honra na cristandade, com base em sua "alma *naturalmente* cristã". Muitos eruditos do século XIX continuaram a interpretar um dos seus poemas iniciais, escrito mais de uma geração antes de Cristo, como "messiânico", profetizando o nascimento do líder judeu. Mesmo assim, um Frazer podia ter sempre a esperança de encontrar, esgueirando-se pelas beiradas do mundo clássico, "relíquias" e "vestígios" de selvageria e estranheza.

A exposição do seco e nada sensacionalista relato de viagem de Pausânias por Frazer gerou um registro que é um misto de horror-*cum*-sedução sobre o animal humano próximo a suas "origens", antes da repressão da "besta" incivilizada pela "cultura". Se Pausânias tinha nostalgia do apogeu de Atenas no século V a.C., por sua vez Frazer viajava para trás no tempo em busca de uma humanidade em estado natural, para ele basicamente a mesma tanto na Grécia primitiva como nas colônias ultramarinas do século XIX ainda ocupadas por "selvagens". A história pode ter concluído pelo triunfo da *razão* européia, moderna, cristã, mas para muitos a atração mesma era a emoção de usar essa *razão* para saquear por baixo da superfície da civilização clássica. Misturar lendas da mitologia grega, de violência grotesca e inconstância erótica, com informes sobre estranhas e enigmáticas práticas de culto a espreitar pelos cantos e frestas da Grécia de Pausânias poderia desencadear uma orgia da imaginação. Ainda o faz.

Seja qual for o espírito da pesquisa, investigar uma única frase de um texto clássico envolve contato com uma enormidade de estudos anteriores. A mais grandiosa e abarcante teoria sobre a totalidade da existência e o mais pedante dispêndio de energia na análise precisa de palavras erradas em manuscritos pouco confiáveis encontram-se em algum ponto na história dos clássicos.

7 A Arte da Reconstituição

O registro de Pausânias sobre Bassai concentra-se, como vimos, no epíteto dado ali ao deus Apolo: o de *Epikourios*, "o Auxiliador". Ele já promete uma explicação desse epíteto na sua primeira referência ao santuário — ao recomendar que se veja "uma estátua de bronze de quatro metros de altura trazida [de Bassai] para adornar Megalópolis", a principal cidade da Arcádia. Quando seu roteiro se detém no lugar, o *Guia* de fato se ocupa quase exclusivamente das razões para o epíteto de Apolo. Embora Pausânias insista que seu relato é registro em primeira mão de uma visita, muito pouco nele resulta de observação direta. Diz-nos rapidamente que o templo é de pedra, incluindo o teto, e que é o segundo de todos os templos do Peloponeso por sua beleza e simetria. Mas não há absolutamente nada sobre o interior do templo, exceto que a estátua do deus que viu em Megalópolis não está mais lá. Nem menciona qualquer ornato exterior, seja escultura ou pintura, apesar da fabulosa classificação que dá ao edifício.

Os registros modernos do sítio têm suas próprias prioridades. A salvação do friso praticamente completo e a perda quase total do restante das esculturas do templo inevitavelmente atraíram o centro das atenções para aquele painel. Mas não há consenso sobre o tipo de atenção que

ele merece. As preocupações de Pausânias, a história especificamente "religiosa" do sítio e a avaliação "artística" dos seus ornamentos ainda figuram entre os nossos interesses. Mas também estamos preocupados com o que o próprio Pausânias pode ter admitido ou mesmo considerado indigno de mencionar — particularmente o papel do templo na vida da comunidade local e o que os visitantes viam nas imagens míticas gravadas na pedra. Exatamente da mesma forma, porém, que Pausânias não pode ser tomado simplesmente como um "típico" representante da reação antiga, não podemos pretender que qualquer visão moderna, mesmo a nossa, pode falar por todos.

Os templos greco-romanos são uma forma de edifício marcadamente conservadora. O desenho básico é facilmente reconhecível e encontrado por toda parte no mundo clássico, da Espanha à Síria: uma plataforma retangular de pedra sustentando colunas espaçadas em torno de uma câmara central, geralmente dividida em duas, a frente separada da parte de trás, sob um teto sólido. (Ver a planta de Bassai na Fig. 6.) Determinados setores desses templos eram decorados com esculturas. Em cada extremo, acima das colunas, havia em geral uma série de painéis gravados em mármore e entre as empenas do teto, na fachada e nos fundos, uma composição de figuras esculpidas encaixava-se, algumas de modo desajeitado, outras com perícia, no triângulo formado pela inclinação dos beirais. Na câmara-mor, lugar de honra era reservado à estátua do deus ao qual o templo era consagrado, normalmente diante da entrada principal; mas outras esculturas podiam também levar até essa imagem central, ajudando a declarar o templo adequado para abrigar a divindade.

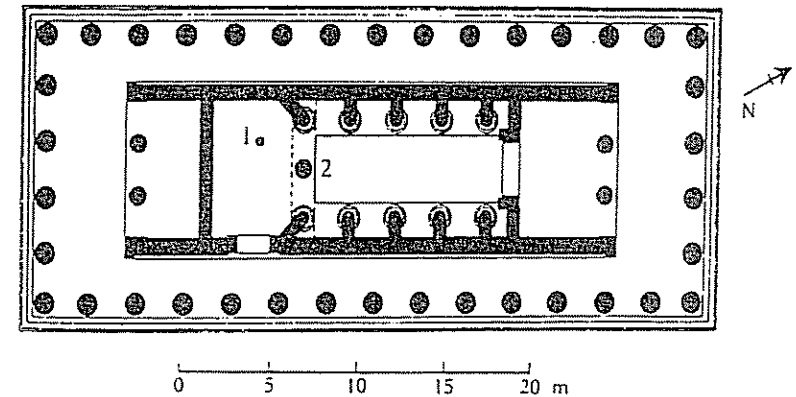



Fig. 6. Planta baixa do templo de Bassai, destacando 1) a estátua de Apolo e 2) a coluna com capitel coríntio.

Boa parte dessa decoração era vivamente colorida. As esculturas que hoje admiramos por seu mármore branco no geral luminoso foram originalmente pintadas de vermelho, azul e verde berrantes. É um dos aspectos originais da aparência de um templo antigo mais difíceis de aceitarmos — em parte porque conflita de forma tão violenta com a imagem que fazemos da perfeição clássica ou com a visão romântica de um templo impecavelmente branco empoleirado no ombro descalvado da montanha. Os arqueólogos discordam quanto à proporção de esculturas pintadas nos templos. As análises de vestígios de cor não são conclusivas. Alguns acham que ela seria aplicada sobretudo a detalhes importantes, realçados assim à atenção do olhar, ou que apenas se passasse uma ligeira camada de tinta sobre o fundo dos frisos para fazer as figuras se destacarem. Outros sugerem de forma mais ousada que uma cor viva era aplicada sobre todo o mármore, o que diminuiria o impacto

dos detalhes da delicada modelagem e entalhadura que tendemos a valorizar hoje em dia. Um certo colorido, de todo modo, era sem dúvida elemento importante no templo antigo, parte integrante do seu repertório decorativo padrão.

Mas os templos não eram somente conservadores. Embora todos evidentemente fossem do mesmo tipo, cada um era também único, uma improvisação, uma experiência. Como mostra o templo de Bassai, havia dentro do padrão geral bastante espaço para variações — tanto na arquitetura como na decoração. Voltaremos logo ao friso propriamente. Por enquanto, concentremo-nos nas esculturas que adornavam o exterior do prédio e na planta geral do interior. Elas nos ajudam a ver os vários aspectos diferentes pelos quais o templo assinalava sua individualidade.

Das esculturas externas, ao contrário do friso, restaram apenas pequenos fragmentos. Parece que não havia esculturas entre as empenas do teto, mas, seguindo o modelo geral, havia uma série de seis painéis entalhados (o termo técnico arquitetônico é "métopes") acima das colunas em cada extremidade. Uma das peças desses painéis parece ser parte de uma figura que toca lira, um dos símbolos característicos do deus Apolo (ver Fig. 7). Outros fragmentos parecem se encaixar formando uma figura masculina envolta em capa, semelhante a muitas representações de Zeus, pai de Apolo. Em outros ainda se vê tecido rodopiante, talvez de um grupo de dançarinas. A partir desses fragmentos é impossível saber com certeza quais as cenas reproduzidas nos painéis, mas há o suficiente para deduzir que as personagens representadas referem-se especificamente a determinada lenda local.

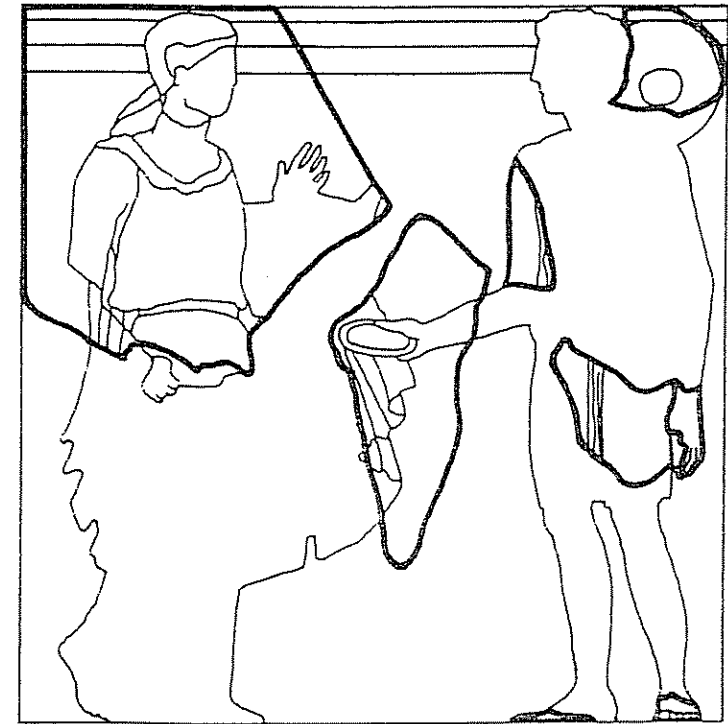



Fig. 7. Reconstituição de métope destruída. O fragmento com Apolo, "o tocador de lira", pode ser visto na Grav. 1.

O templo quase certamente proclamava sua identidade — "o Templo de Apolo Epikourios" — mostrando o deus tocador de lira (com um grupo de ninfas dançarinas ou musas) numa métope acima da entrada principal. A figura do pai de Apolo, no entanto, pode muito bem aludir a uma história bastante conhecida que colocava essa remota região da Arcádia no palco central da mitologia grega. Pois quando Zeus nasceu, diz a lenda, foi escondido em uma caverna nessas montanhas agrestes para ficar a salvo do pai, Cronos, que estava inclinado a destruí-lo — as guardiãs abafavam seu

choro com a barulheira mais antimusical para proteger o esconderijo. Se essa história fosse exibida nos painéis de Bassai, proclamaria a quem quer que juntasse suas peças a primazia da Arcádia na origem mítica da ordem do mundo, no estabelecimento do domínio de Zeus sobre todo o cosmo.

É fácil imaginar uma procissão ruidosa serpeando pelas ladeiras de Figaléia e se reunindo diante do altar de Apolo, que ficaria ao ar livre em frente ao templo. É fácil imaginar a multidão de pé, em sagrado silêncio, enquanto os sacerdotes se preparavam para oferecer preces e sacrifício ao deus. Quem quer que olhasse a decoração acima das portas do templo poderia "ler" a orgulhosa proclamação de que a música civilizada de Apolo com sua lira tinha raízes no barulho selvagem emitido para proteger seu pai, Zeus, no início dos tempos e bem ali perto.

Grande parte disso não passa de conjetura. Pausânias não nos conta nada a respeito — e nos baseamos apenas em uns pedacinhos de mármore partido (uma mão tocando uma lira, parte de um torso, uns fragmentos de capa) para reconstruir não somente a escultura que ornava a parte externa do templo mas também um pouco do seu significado e apelo. Parte do trabalho com os clássicos é precisamente esse tipo de *reconstituição*, a tarefa de reunir fragmentos dispersos para dar uma idéia do que outrora foi o todo e o que significou. *É* em grande parte um trabalho de adivinhação e quase sempre questionado. Outras pessoas têm, por exemplo, idéias diferentes do que exatamente representavam essas métopes no alto da entrada do templo de Bassai. Mas não é *apenas* trabalho de adivinhação. Acima de tudo, depende da capacidade de ver o que sobreviveu, ainda que de modo fragmentário, no contexto de todas as outras coisas que sabemos a respeito do mundo antigo.

Aqui, nossa reconstituição depende em parte do conhecimento que temos de outras representações remanescentes do deus Apolo — que com freqüência era representado tocando a lira. Um fragmento de mão que dedilha as cordas, encontrado no templo, sugere a figura do próprio deus. Mas isso também depende de uma familiaridade com os mitos e costumes antigos da região e de saber que a Arcádia foi um ponto particularmente importante na história do pai de Apolo. Em outras palavras, o processo de juntar os fragmentos do templo nos leva a toda a cultura da região.

Essa reconstituição da decoração externa também mostra uma das maneiras pelas quais o templo reivindicava sua individualidade, mesmo dentro de um modelo bastante padronizado. As esculturas acima da entrada podiam referir-se explicitamente ao deus a quem o templo seria consagrado ou a lendas locais; o desenho do interior proclama sua individualidade de modo bem diferente.

A parte interna de um templo era usada para abrigar a imagem do deus e guardar dedicatórias e oferendas que se acumularam ao longo dos séculos. Tinha pouca ou nenhuma importância para as cerimônias e rituais centrados no altar externo e os sacrifícios de animais ali realizados. A câmara mesma era um lugar escuro. A reconstituição do século XIX que mostramos na Grav. 9 faz o melhor para lançar alguma luz no cenário, colocando uma clarabóia no teto. Mas não há qualquer evidência de coisa alguma desse tipo e ninguém acredita hoje que nada do gênero tenha existido. Então devemos imaginar um ambiente bem mais sombrio do que esse que aí figura.

Sob outros aspectos, porém, essa reconstituição é bem acurada. A notável inovação que foram as meias colunas (em vez das costumeiras fileiras de colunas livres) teve o efeito de

fazer as paredes parecerem mais distantes, assim aumentando imensamente a sensação das dimensões internas do santuário. Acima delas o friso percorria os quatro lados da câmara, lançando sombras fantasmagóricas na obscuridade. Quando os visitantes entravam, viam bem à frente deles, exatamente como no quadro, uma coluna isolada em destaque, essencialmente diferente de todas as outras no edifício. É a famosa coluna "coríntia" a que nos referimos no Capítulo 2, o mais antigo exemplar conhecido de coluna com capitel desse tipo em todo o mundo clássico (exibida na Grav. 1). Aqui ela forma uma espécie de divisória entre o corpo principal da câmara e uma pequena área além. Nessa área ficava a estátua de Apolo, provavelmente do lado direito, de frente para uma entrada na extrema esquerda com vista para a encosta. Era provavelmente a estátua original de Apolo, com quatro metros de altura, que Pausânias viu em Megalópolis, para onde fora levada com propósitos decorativos. Em seu lugar em Bassai, a julgar pelos escassos vestígios, colocaram outro Apolo com pés, mãos e cabeça de mármore mas com corpo em armação de madeira encoberta pelas vestes. Era alternativa muito mais barata a uma estátua de bronze ou inteiramente de mármore. Também seria mais provável que a deixassem em paz no seu lugar sagrado os poderosos saqueadores, colecionadores e adoradores da "Grande Cidade".

Os detalhes dessa planta interior são absolutamente únicos. Sem fugir ao modelo padrão, os arquitetos do templo introduziram algumas soluções surpreendentes. Em especial, nenhum outro templo tem uma *coluna* no centro do ambiente a chamar a atenção de todo visitante. Nenhum outro templo tem sua principal estátua de culto deslocada do eixo central do prédio, de frente para uma porta lateral. Nenhum outro templo tem um friso à volta de toda a câmara interior.

O edifício também é incomum por se voltar para o norte, pois quase todos os templos gregos estão voltados para leste.

Sejam quais forem as explicações específicas para todos esses aspectos, o ponto mais importante é a mera variedade de *design* introduzida aqui, sem fugir ao plano básico padrão. Nesse particular, o templo de Bassai é característico de muitos aspectos da cultura clássica. Poder-se-ia dizer coisa similar de outros domínios dos clássicos. Tanto o verso grego como o latino, por exemplo, sempre foram escritos dentro das mais estritas normas da "métrica", que determinam séries específicas de variação nos padrões de sílabas "longas" e "breves" em toda a extensão do poema, mesmo quando ele chega a milhares de versos (ver Fig. 8). Em parte o interesse em ler essa poesia hoje é ver precisamente como os poetas clássicos *usavam* esse arcabouço, de que forma as regras da metrificação incorporavam a diferença, tornando possível a inovação e reconhecível a originalidade, ao mesmo tempo que estabeleciam padrões de versificação seguidos por todo escritor.

⏓ –⏑– ⏓ –⏑⏑–⏑–
⏓ –⏑– ⏓ –⏑⏑–⏑–
⏓ –⏑– ⏓ –⏑– ⏓
–⏑⏑–⏑⏑–⏑– ⏓

Fig. 8. O verso clássico pode ser apresentado de forma esquemática. Este padrão específico de sílabas "longas" e "breves" é conhecido como "estrofe alcaica". Assim chamada a partir do nome do seu inventor, o poeta lírico Alceu, foi, junto com as "estrofes sáficas", a métrica comumente usada nas *Odes* de Horácio.

Mas voltemos de novo ao friso, à luz do que acabamos de dizer. Paradoxalmente (dado o fato de que ele sobrevive praticamente completo), o friso levanta sérios problemas de

reconstituição. Uma conseqüência da recuperação das vinte e três placas espalhadas entre as ruínas, seu transporte e rearrumação para exposição em Londres é que não temos uma evidência clara de sua disposição ou ordenação original no templo. A charada é particularmente difícil porque cada placa foi entalhada de forma independente, com pouco ou nenhuma continuidade com qualquer outra. A maioria mostra uma confusão de corpos tensos emaranhados. O resultado é que a seqüência exata das placas no friso, sua disposição original, ainda é objeto de forte desacordo entre os arqueólogos. Como observamos no Capítulo 1, esse quebra-cabeça até agora não tem uma solução amplamente aceita.

Todos, porém, concordam que o friso reproduz duas histórias: uma batalha entre os gregos, liderados pelo herói Héracles, um dos muitos filhos de Zeus, e as amazonas, raça mítica de mulheres que viviam e lutavam sem homens; e a luta entre a raça mítica dos centauros, meio homens, meio cavalos, e a tribo grega dos lápitas. Pareceria óbvio supor que cada uma dessas histórias ocupasse dois dos quatro lados em que se dividia o friso completo, um comprido e outro curto. Mas ninguém simplesmente pode encaixar as duas histórias nesse esquema. Uma seqüência deve penetrar a outra em algum ponto, pelo menos num dos lados. Isso também complica o problema da reconstituição.

Mas duas cenas específicas em duas placas se destacam (ver Gravs. 10 e 11). Numa, Apolo estica o arco na direção de um centauro, enquanto sua irmã gêmea Ártemis segura as rédeas do carro deles, puxado por veados. Na outra, Héracles, vestido em pele de leão, brande sua maça contra uma amazona, que esquiva-se ao golpe protegendo-se com o escudo. Muita gente achou que esta cena de Héracles combina bem com uma posição central, as outras figuras irradiando-se para a esquerda e a direita. Também lembrou os estudiosos nitidamente da cena no centro de um frontão do Partenon de Atenas (supostamente projetado pelo mesmo arquiteto), onde as figuras da deusa Atena e de seu adversário Posêidon recuam um diante do outro de maneira bastante semelhante. Essa então seria a cena principal da composição: posicionada acima do capitel coríntio e destinada a dirigir o olho do visitante coluna acima até esse momento central. E se é assim, então presumivelmente a dupla Apolo/Ártemis "deve" estar sobre a entrada principal, esperando para atrair o nosso olhar quando nos viramos para deixar a câmara.

Nenhum desses detalhes da reconstituição *deve* nos perturbar. Nem os detalhes das cenas reproduzidas. Elas levam os títulos bizarros de "amazonomaquia" e, ainda mais difícil de pronunciar, "lapitocentauromaquia"; pois os gregos têm *de fato* uma palavra para isso, como têm para tudo, e as palavras monstruosas condizem com suas referências a monstros. Mas essas histórias visuais são parte do repertório absolutamente padronizado da arte e cultura clássicas e aparecem onde quer que se encontrem templos clássicos. Em Bassai essas histórias estão gravadas em pedra e justificam a reivindicação para esse santuário nas montanhas de um lugar no vasto mundo da cultura grega e entre os mais soberbos monumentos de mármore de qualquer parte do planeta. Convém de fato enfatizar que essas imagens confirmam o prédio como edifício público de culto da mesma forma que suas características "clássicas" confirmam seus descendentes: bancos, fóruns, museus e residências oficiais de qualquer cidade importante do mundo moderno. Colunas e frontões com esculturas em estilo clássico ainda ajudam a identificar a solenidade e importância pública de um edifício: o Museu Britânico, por exemplo, pretende ser um outro Partenon e sua

fachada semelhante à de um templo alardeia-o como santuário dos clássicos.

No entanto, a simples ubiqüidade de cenas como a dos gregos combatendo as amazonas e a dos lápitas combatendo os centauros não diminui sua importância. Bem ao contrário, quanto mais freqüentes, insistentes e prolíficas as representações dos mitos, tanto mais central deve ter sido o seu papel na cultura clássica. Com efeito, alguns dos estudos mais estimulantes dos clássicos nos últimos anos envolveram o desafio de investigar o significado específico de apenas algumas imagens; e vale a pena parar um minuto para pensar como esse trabalho pode nos ajudar a compreender e interpretar o que vemos no friso de Bassai. Isso vai permitir que a arte grega nos introduza não somente no mundo do mito, como também e de maneira bem mais ampla na religião, hábitos, valores e ideologia dos gregos.

Já sugerimos que a poderosa cena de Héracles em luta com a guerreira amazona ocupava o lugar central de honra, acima da coluna coríntia. Héracles aparece em toda parte do mundo clássico. No grande templo de Zeus em Olímpia, as doze métopes de mármore, seis em cada extremidade do edifício, representam os doze trabalhos que ele foi forçado a realizar contra monstros sempre extravagantes. E em Roma também, como veremos no Capítulo 9, Hércules desempenhou um importante papel no mito nacional que cultua as origens da cidade. A figura de Héracles/Hércules estava em toda parte *porque* ele representava algumas das coisas que mais preocupavam, perturbavam, intrigavam, uniam e dividiam tanto gregos como romanos. Como nos acostumamos a dizer, era bom pensar com ele.

Quando esse Héracles combate sua amazona, vemos uma exibição de heróica nudez masculina em espetáculo

frontal — junto com sua arma de homem da caverna, a maça, e a pele de leão que usa no lugar de armadura e empunha em vez do escudo. É forte e musculoso nessa cena, mas também bastante indistinto dos homens que lutam ao seu lado contra as amazonas, com seus elmos, espadas e capas esvoaçantes. Os soldados "inimigos" são visivelmente fêmeas, com os corpos decentemente cobertos por vestidos, exceto nos momentos de desastre, mas que lutam como guerreiros treinados, como tropas de infantaria e cavalaria. Nudez à parte, o exército masculino parece em muitos aspectos a força que qualquer cidade grega mantinha pronta para entrar em ação, mas é chefiado e inspirado pelo super-homem que percorria a terra matando monstros para provar que é o filho de Zeus.

A vitória, que ainda não foi decidida, colocará os gêneros masculino e feminino de volta nos seus respectivos lugares. Vingará a coragem masculina e desarmará as alienígenas desse monstruoso regimento. E, no entanto, o mal que as amazonas fazem ou fizeram não é claramente declarado. Algumas histórias dizem que elas invadiram a Grécia. Mas Héracles também invadiu o bárbaro reino *delas*, aonde fora mandado em um dos seus trabalhos para roubar o cinturão que a rainha amazona levava à cintura. Como entender o que está em jogo na derrota das amazonas? Por que essas guerreiras têm que ser derrotadas?

Podemos querer em parte ver nisso uma exibição de poder e controle machista sobre as mulheres: os homens usavam cintos para enfiar as espadas, mas os cinturões das mulheres eram desatados *pelos* homens para o sexo. Aqui vemos em mito mulheres que usurparam o papel guerreiro masculino, que pretenderam mesmo construir uma sociedade inteiramente sem homens, à beira da derrota pelas forças da ordem grega masculina. É uma forte afirmação dos papéis

próprios aos gêneros que se esperava dos homens e mulheres gregos. Ao mesmo tempo, porém, podemos querer ligar a luta entre os gregos e as amazonas de modo muito mais direto à outra história reproduzida no friso. Nessa, os centauros convidados ao banquete de casamento agarraram a noiva, tendo o noivo que liderar a família e amigos numa operação de resgate. Os centauros são claramente amaldiçoados pela injustiça que cometeram, rompendo a etiqueta das bodas com bestial selvageria; seus adversários, por outro lado, recebem a autorizada assistência de Apolo e Ártemis, filhos de Zeus.

É tentador ver esses dois conflitos como estreitamente equivalentes — a figura de mulheres armadas a cavalo repetida e refletida na forma monstruosamente transgressora do centauro, meio homem, meio cavalo. Se é assim, então o "crime" das amazonas foi muito mais do que simplesmente afastar-se do comportamento adequado que se esperava das mulheres gregas. Ao assumir o papel masculino do guerreiro, as amazonas têm que ser consideradas tão "antinaturais" quanto os centauros, uma perversão tão monstruosa quanto estes, cujo comportamento fere as regras mais básicas da sociedade humana, as regras do casamento. A derrota dos centauros e das amazonas equivale à restauração da ordem "natural" da sociedade grega. O friso dá a entender, em certo sentido, que as amazonas *são* o mal que os centauros fazem.

O templo junta sob proteção divina os papéis dos sexos e a santidade da ordem matrimonial da sociedade. Oferece uma lógica do funcionamento social que une deuses e homens: o macho deve se esforçar por imitar Héracles e alcançar a virilidade, como o próprio Héracles deve lutar para justificar a paternidade que compartilha com Apolo, o qual domina sem esforço o seu templo por trás da cortina de colunas. Os visitantes podiam encontrar em Bassai o contrato social que

lhes era imposto, definindo os papéis da guerra, do casamento e dos homens como domadores das mulheres, seus conquistadores. E na seqüência de Apolos (do tocador de lira que se via do lado de fora ao arqueiro doador da morte que se via ao sair, passando pela colossal estátua no interior do templo) o poder divino neste mundo mostrava-se tanto salvação como violência, mediado pelas artes da guerra e da música.

Esse tipo de análise insiste que deveríamos examinar atentamente o que mostram as esculturas, que aqui há mais a ser visto do que o "simples" repertório padrão de batalhas míticas. Mas ela não depende de um julgamento da *qualidade* do friso como obra *de arte*. Não se trata de uma questão estilística ou de estética. Mas tanto faz: ao examinar as danificadas relíquias que nossa análise tacitamente restaurou à forma original (não paramos para assinalar que falta uma perna a Héracles ou que sua oponente amazona perdeu literalmente a cabeça), provavelmente você terá pensado até que ponto *admira* o que tem diante dos olhos, se *gosta* do que vê.

Deixemos claro de uma vez que a reação ante essas placas de mármore, *desde o momento em que foram descobertas*, tem sido extremamente variada. Você não é necessariamente cego ou bárbaro se as achar grosseiras, desagradáveis e de estranhas proporções. Fauvel, por exemplo, à época do grande leilão das esculturas, pareceu bem contente ao desprezar o friso como aquisição de segunda categoria, própria para desperdício de dinheiro inglês. E mesmo alguns britânicos pareceram céticos quanto ao valor do que tinham adquirido. Só alguns anos mais tarde, outro viajante, Edward Dodwell, que também havia visitado Bassai, escreveu: "Os pés são grandes, as pernas curtas e grossas e as extremidades ridículas na concepção e imperfeitas na execução." Julgamento com o qual Frazer, no

seu comentário sobre Pausânias, concordou inteiramente, notando os "graves defeitos" de fatura e a "postura desajeitada" das figuras. Críticos mais recentes expressam opiniões bastante semelhantes. Por exemplo, um renomado compêndio de arte grega fala em "curioso" estilo e "execução tosca".

Sempre inventaram desculpas para essas pobres placas esculpidas. A mais comum é a do pintor Benjamin Haydon, escrita quando a Inglaterra recebeu as esculturas: "Chegaram os mármores de Figaléia. Vi-os. Apesar das desproporções grosseiras, são de bela composição e foram evidentemente concebidos por um grande gênio, com execução provinciana." Aqui, a idéia subjacente é de que o friso pode reivindicar sua participação na glória da civilização grega, de que há nele um vislumbre do mesmo esplendor artístico que reconhecemos nas grandes obras de arte atenienses (as obras-primas de Fídias no Partenon, por exemplo), mas que a obra realizada em Bassai foi obscurecida e diluída pelos dedos provincianos e incultos dos tarefeiros que a atamancaram. Pausânias transmite a orgulhosa alegação de que Bassai foi projetado por Ictinos, nada menos que o arquiteto do Partenon; seu silêncio sobre o friso nos autoriza a acusar os camponeses locais de não fazerem justiça ao projeto.

Houve admiradores menos equívocos do friso — entre eles, não surpreende, Cockerell. Em geral tais admiradores ressaltam a *energia* da escultura, sua agitada violência, a ousada e intransigente exibição da brutalidade pura e simples do combate. Mas também objetam, e com razão, que nos desviamos feio da concepção original dessas imagens quando nos debruçamos sobre fotografias e desenhos reproduzidos em livros ou nos movemos lateralmente junto às placas do friso colocadas ao nível do olho em sua sala no museu. Não deveríamos, ao invés disso, pensar nos limites da câmara de

Apolo e no ângulo alto que o friso teria ocupado, bem acima do olhar do visitante? O que poderia ser mais adequado e impressionante do que essa multidão de figuras em alto-relevo sobrevoando a cabeça do visitante, com suas cores vivas e contorcida confusão, as sombras oscilantes projetadas pela luz das tochas na obscuridade?

Os clássicos envolvem muitos desses complicados julgamentos. Ainda hoje, "clássico" ou "de classe" são adjetivações (aplicadas a qualquer coisa, de romances a automóveis) que indicam aprovação ou admiração. No entanto, ao mesmo tempo há muita discussão sobre quais são as melhores obras de arte remanescentes da Antigüidade. Tais julgamentos são profundamente influenciados pelas mudanças na cultura contemporânea. Por exemplo, na época em que a arte abstrata foi muito popular, nos primeiros anos do século XX, houve também a tendência a valorizar bastante as primeiras fases da escultura grega, dos séculos VII e VI a.C., com suas formas maciças, estilizadas, quase abstratas. Em anos recentes, o gênio espirituosamente desrespeitoso de Ovídio foi reconhecido, justo ali onde anteriormente seus talentos foram deplorados com firmeza pela volúvel e auto-indulgente frivolidade. E os poetas épicos que seguiram Virgílio e costumavam ser desprezados por seu histrionismo sensacionalista, produto de uma época decadente, hoje têm apelo para muitos leitores tanto por sua estridente denúncia dos horrores da guerra civil como pela bravura política de se pronunciarem sob a repressiva autocracia do Império Romano.

Como mostra o caso de Bassai, nosso julgamento deve também ser afetado pela maneira como reconstruímos não somente os objetos em si mas ainda o seu contexto e aceitação originais. Julgaremos o friso de modo diferente se primeiro imaginarmos como teria sido em seu cenário original no

templo, relacionando-o depois à função do prédio e aos costumes e valores do povo que o ergueu, usou e visitou. O mesmo aplica-se à literatura e à arte. A peça grega é um texto que foi lido e estudado na Antigüidade, como tem sido da Renascença aos dias de hoje; mas outrora tais textos foram roteiros escritos e encenados pela primeira vez no contexto especial do teatro ateniense — e nossa abordagem do drama grego vai diferir conforme o vejamos a essa luz. Questões técnicas de história e reconstituição são inextricáveis das questões de qualidade e avaliação, assim como de nossas próprias modas e preferências. Os clássicos mantêm unidas tais considerações, sob constante revisão e debate.

8 *O Maior Espetáculo da Terra*

Um importante livro sobre as tragédias do ateniense Sófocles começa com evocativa descrição do templo de Bassai:

No alto de uma encosta, em área inóspita e escarpada da Arcádia, há um remoto santuário dedicado a Zeus Lycaios, o Zeus Lobo. Platão faz referência a uma lenda segundo a qual sacrifícios humanos eram regularmente praticados lá e o oficiante que comesse da carne se transformava em lobo. Do outro lado do vale, oposto a esse ponto sinistro, em uma área de selvagem e desolada beleza, num lugar conhecido como "ravina" — *Bassai* —, uma pequena cidade grega ergueu um sofisticado templo ao mais civilizado dos deuses, Apolo Epikourios, o Auxiliador. Aproximando-se do templo de Bassai a partir da cidade de Figaléia, como faziam os antigos, o visitante experimenta uma formidável confrontação visual entre civilização e selvageria. Diante do antigo espectador erguia-se a ordenada geometria de colunas e frontão delineados contra o topo irregular das montanhas espraiadas na distância. Livre e inesperado naquele cenário desolador, o templo parece um exemplar tão arbitrário da forma pura e do *design* humano quanto uma ânfora ou os ritmos de um coro trágico. Mas elevando-se justo além do templo está a montanha onde um culto medonho e primitivo

violava uma das leis básicas da civilização humana tal como os gregos a definiam: o tabu contra o canibalismo.

C. Segal, *Tragedy and Civilisation* (1981), 1

Como vimos no capítulo anterior, essa mistura de selvageria e refinamento continuava dentro do templo, cujo friso mostrava o esforço heróico em meio à confusão e profanação bárbaras, numa justificação dos ritos matrimoniais e dos papéis dos sexos que definiam a vida grega civilizada, enquanto a estátua de culto no seu resguardado sacrário interior brilhava serenamente à luz do Sol poente, dela emanando suave alívio para os devotos de Apolo e os aflitos mortais em geral. O templo de Bassai pode ser visto como uma síntese das tensões inerentes à tragédia grega — e não menos nas peças de Sófocles — entre a harmonia clássica e a violência transgressora.

Choques e colisões entre "natureza" e "cultura" constituem forte tema dos estudos modernos sobre a Antigüidade, como constatamos no Capítulo 6 ao abordar o *Pausânias* e *O ramo de ouro* de Frazer, que vimos atento aos vestígios de selvagem estranheza a esgueirar-se por sob o verniz de civilização. Isso lhe deu uma medida do *Progresso da Civilização* (para usar o título da escultura alojada, como em um templo clássico, na empena por sobre a entrada do Museu Britânico), assim como uma lição de cautela contra qualquer complacência e autocongratulação dentro da missão imperial de redimir os súditos pagãos de seu atraso nativo, segundo o esquema de evolução da humanidade que prevalecia no século XIX. Logo abaixo da superfície dos triunfos civilizados do mundo clássico restava ainda todo tipo de traços "primitivos".

A oposição entre natureza e cultura atravessa os clássicos, ao ponto de *o clássico* ter sido definido precisamente como a calma, tranqüila, pura contenção exercida através do cosmo por Apolo, com os gregos, em particular, considerados a origem de toda iluminação a que se pode remontar a partir da moderna tradição ocidental inspirada na cultura clássica. No segundo pós-guerra deste século, famoso livro intitulado *Os gregos e o irracional*, de E.R. Dodds, professor de grego em Oxford na década de 50, protestava como irracional "atribuir aos gregos antigos uma imunidade aos modos 'primitivos' de pensamento, imunidade que não encontramos em nenhuma sociedade acessível à nossa observação direta." Esse livro teve enorme influência, mostrando aos classicistas como a arte e a literatura gregas estavam repletas de imagens de selvageria, manias e êxtase dionisíaco. Para Dodds, não se tratava apenas de remanescentes primitivos ocultos sob o verniz clássico, como quis Frazer; a própria cultura clássica era feita em parte desses elementos primitivos.

Hoje somos mais inclinados talvez a ver no friso de Bassai a precariedade da vitória de Héracles sobre as amazonas e o preço da derrota dos centauros para os lápitas. Longe de protestar que "os gregos não eram selvagens", vemos hoje as íntimas conexões entre o debate sobre a desumanidade do homem em nosso mundo e discussões similares na cultura antiga. Encarar o pior que as pessoas imaginam poder fazer umas às outras e ter feito a si mesmas é bem o assunto das tragédias gregas escritas e encenadas na Atenas do século V a.C., que figuram entre as obras mais impressionantes e influentes de todas as que nos chegaram do mundo antigo.

As peças de Sófocles, Ésquilo e Eurípides já eram clássicos no século IV a.C.; daí em diante ocupam lugar de destaque nos currículos educacionais de vastas comunidades, da Ma-

cedônia ao Egito, Síria, Turquia, até as fronteiras da Índia, comunidades que ensinavam os filhos a serem "gregos"; e da elite romana, que ensinava suas crianças a serem "civilizadas" provando os frutos da cultura grega. Assim, essas tragédias desempenharam um papel-chave como discussões explosivas das normas e limites que a sociedade e o eu humanos devem lutar para preservar, sob pena de irromper em pedaços no caos e ruína da profanação. O poder dos textos, a qualidade de suas idéias e a transmissão do puro horror dominam o público onde quer que sejam encenados, como estava ocorrendo com as três tragédias gregas montadas no West End de Londres para casas lotadas quando escrevíamos este livro. Ademais, qualquer sala de aula pode comprovar isso, praticamente com qualquer texto ou tradução e com qualquer elenco.

As tragédias são uma estranha fusão de violência com um debate verboso, estilizado. As histórias que dramatizam focalizam terríveis feitos e agonia. Por exemplo, nas peças de Sófocles sobre a família de Édipo (*Édipo Rei*, *Édipo em Colono*, *Antígona*), Édipo é condenado a descobrir que, nos seus esforços para *escapar* à maldição que lhe pesa, acabou matando o verdadeiro pai, casando com a mãe e gerando filhos de incesto; ao amaldiçoar aquele que trouxe a peste para a sua cidade, Tebas, o detetive descobre que o criminoso é ele mesmo; sua mulher se mata, ele arranca os próprios olhos e amaldiçoa os filhos/irmãos que mais tarde irão mergulhar a cidade na guerra civil e se matar uns aos outros em combate. Mesmo então, ainda há membros da casa de Édipo a sofrer e morrer uns pelos outros e nas mãos uns dos outros. À medida que cada trama aperta o cerco antes que o iminente horror ecloda no palco, canções do coro de dançarinos — canções de alegria e medo, de louvor e lamento — alternam com confrontos entre dois ou três personagens centrais. Tais

personagens podem declamar discursos formais para apresentar seu caso, urdir sinistras ciladas com fingida humildade ou se entregar a um fogo cruzado de falas rápidas. A variedade de tons da linguagem poética é vasta e cada peça escolhe o seu, seja arquiprimitivo, autozombeteiro ou mesmo, por vezes, romântico. Os textos da tragédia são, no entanto, como ressaltamos no final do capítulo anterior, produto de um contexto institucional específico da antiga cidade de Atenas e, apesar de toda a sua energia sempre renovada, devem ser entendidos como tais. A tensão entre natureza e cultura no cenário das tramas era reproduzida no cenário da produção e encenação das peças. Pois essas tragédias eram montadas pela primeira vez em festivais ao deus Dioniso, ardiloso deus da dissoluta intoxicação e de toda incontinência. No entanto, nas datas estipuladas pelo calendário do Estado, ele era trazido para dentro dos limites da cidade, como parte da ordenada vida social comunitária. Em outras palavras, os cidadãos reunidos de Atenas sentavam-se em assistência no teatro de Dioniso, na Acrópole, ao pé do Partenon (ver Mapa 3). Aí o deus do desregramento, filho do Onipotente Zeus com uma tebana, presidia à ilusão enquanto a trágica cidade de Édipo, Tebas, tradicional inimiga de Atenas, se dilacerava ante seus olhos.

Mais do que isso, os espectadores iam ao teatro com atitude bem diferente do que acontece nas representações de hoje. O teatro em Atenas era uma instituição chave, intrínseca, da cidade *democrática* no final do século V a.C. As tradicionais cerimônias religiosas da procissão, do sacrifício e da prece sacerdotal precediam e conduziam à encenação teatral. Lá tinha lugar então uma série de representações pré-selecionadas, com peças especialmente escritas para o festival e obrigatoriamente financiadas por cidadãos de posses

como contribuição à cidade. A ocasião como um todo tinha o aspecto de uma competição entre essas encenações trágicas em disputa de um prêmio concedido por uma junta de juízes especialmente indicada.

O público permanecia o dia inteiro desde o nascer do Sol e esperava-se que refletisse e se concentrasse como parte do papel de cidadãos de Atenas. Os papéis femininos nos dramas eram todos interpretados por homens; então, também, os espectadores eram provavelmente todos homens. Como tais, eles eram também os membros da assembléia democrática de massa cujos votos decidiam o que Atenas fazia e apoiava; e eram os jurados dos grandes tribunais escolhidos por sorteio a partir do número de cidadãos. Outras cerimônias que precediam os espetáculos incluíam a apresentação de órfãos de guerra que eram criados às custas da cidade e uma exibição do tributo em prata imposto por Atenas aos aliados ou súditos e estocado na câmara oeste do Partenon. A exibição para os atenienses do seu papel imperialista e da sua ideologia coletiva dava relevo político às apresentações. Soldados e juízes, eleitores e pais assistiam à forma de representação escolhida pela própria Atenas. No teatro, a cidade democrática estava em desfile.

As peças sobreviveram à democracia que as produziu. Já no século IV a.C. tinham se tornado clássicos, levadas por trupes em turnê às várias cidades gregas, tanto na Grécia propriamente dita como na Sicília, no sul da Itália e no Mediterrâneo oriental, que haviam investido em luxuosos teatros de pedra no estilo ateniense. A essa altura, a independência dessas cidades estava ameaçada pelos macedônios ao norte, primeiro sob o comando de Filipe e depois de seu filho Alexandre, o Grande. Quando Aristóteles (o filósofo que foi tutor do jovem Alexandre) veio a escrever sua análise da

tragédia, que permaneceu como a mais importante peça isolada de crítica literária da cultura ocidental até o século XX, podia pensar nas peças como uma abstração formal, pondo de lado sua especificidade política e classificando-as mais como *gênero* literário que teatral. Ele viu uma função dinâmica entre o palco e o público na produção de horror e piedade, admiração e empatia. Esse desprezo da matriz democrática que produziu a Tragédia permitiu que ela fosse admirada e levada à cena, desde então, em sociedades cuja política organizava-se de modo bem diferente.

Com efeito, a reverência pela cultura ateniense do século V a.C. — a Tragédia e o Partenon — sempre lutou para tirar a importância de sua conexão com a democracia, pois a democracia mesma só se tornou um conceito positivo e amplamente endossado em época muito recente. Antes disso, os clássicos repetiam o coro de vozes antigas a deplorar a democracia ateniense como perigosa experiência de responsabilidade coletiva que resultou catastrófica. A derrota aparentemente milagrosa dos persas pelas forças unificadas das principais cidades gregas foi sempre uma história emocionante, conservada pela narrativa histórica de Heródoto e daí em diante considerada "a glória da Grécia"; mas o poderoso relato de Tucídides sobre o fracasso da democracia ateniense em ganhar a prolongada "Guerra do Peloponeso" contra Esparta e a aliança espartana estigmatizou a queda transitória no regime da turba, que mais tarde os teóricos políticos considerariam endêmica em qualquer sistema democrático. O próprio Tucídides era um fracasso ateniense (foi exilado por incompetência), mas sua história reverte contra a democrática Atenas como um todo, denunciando-a na verdade como uma "cidade tirana", alimentada na extorsão e responsável pelo massacre indiscriminado de compatriotas gregos e, quando

isso lhe convinha, por cínicos genocídios. Como assinalamos no Capítulo 4, a democracia era para Tucídides pouco mais que um impetuoso delírio e aflição de massa que se revelava suicida quando seus líderes jogavam fora o tino político e entregavam-se às soluções imediatas da demagogia. Seu texto, porém, incorpora apenas aquela mistura ateniense de irreverente inteligência e poder analítico que tornou possível a ousada experiência da cidade de entregar o poder ao povo.

O aparato da língua grega para o pensamento analítico e a teorização fez novos avanços no século IV a.C. Os filósofos ampliaram e desenvolveram a língua no assalto que empreenderam a toda gama de questões filosóficas — sobre a natureza do real, a verdade, a sociedade, a psicologia, a mortalidade, a retórica, a ética e (não menos importante) a política. O grego, em especial o discurso filosófico grego, foi simplesmente o mais avançado aparato crítico disponível durante toda a Antigüidade. Era respeitado como um instrumento superior até pelos romanos, que reduziram o mundo grego à categoria de províncias do seu império, e continuou a inspirar o trabalho intelectual até os dias de hoje, particularmente a partir do século XIX. Com esse discurso os gregos podiam debater uma visão cosmopolita e universalizante das constantes e das variáveis no campo da experiência humana.

Antes de Aristóteles, Platão havia escrito tratados filosóficos sob a forma de discussões dramatizadas (hoje geralmente chamados "diálogos") conduzidas por seu mestre espiritual, Sócrates. Esses tratados foram escritos no século IV a.C., muitos anos depois da morte de Sócrates. Mas todos os diálogos se passam em época anterior ao colapso da plena glória democrática de Atenas, no século V, e foram todos predicados sobre o "martírio" final de Sócrates, condenado à morte em 399 a.C. sob acusações que Platão apresenta simplesmente como o tipo de fraude a esperar do despeito e irresponsabilidade dos democratas. (Os últimos dias de Sócrates, da Guerra do Peloponeso e da plena democracia ateniense são dramatizados, a partir de Platão e outras fontes, no romance *The Last of the Wine*, de Mary Renault.) As discussões revolvem de forma incansável e estratosférica as questões básicas e últimas que a filosofia grega transformou em cânones da cultura ocidental. Levam os leitores bem para longe da experiência cotidiana, imaginando uma verdade perfeita e última na "realidade" de formas que podemos apenas vislumbrar para além das meras sombras que constituem a realidade mundana em que vivemos.

A referência a Platão na passagem que citamos no início deste capítulo é na verdade à sua *República*. Este longo diálogo em dez livros traça, à guisa de uma tentativa de definição de Justiça, um projeto de ordem política ideal da qual seriam extirpados os defeitos que mutilam sociedades como a de Atenas, resumidos para Platão no assassinato de Sócrates. Ele visa a um Estado firme em que nenhuma exigência de mudança precisaria descambar em ruptura social. O Sócrates fictício de Platão introduz o "Zeus Lobo" e o "canibalismo" quando ele descreve, com sua habitual ironia, o que acontece quando as massas arranjam um paladino: no momento em que esse herói acha conveniente ou necessário se desfazer de um concidadão, ele vira lobo, no estilo arcádico — ou seja, o canibal social, *político*, conhecido hoje no mundo inteiro como "Tirano".

Nenhum escrito do próprio Sócrates sobreviveu e não podemos saber quanto da argumentação colocada na sua boca nesses diálogos é puro Platão e quanto é dele mesmo, se é que há algo. Mas o incansável Sócrates, tal como apresentado por seu animador, sempre em busca de uma melhor visão através

de iconoclástica rejeição da tradição e do *status quo*, só podia ser produto da democracia ateniense, apesar de toda a sua negação da democracia. E através dele e da ambientação dos diálogos no século V, Platão esquiva-se de assumir diretamente uma posição sobre as circunstâncias do seu próprio tempo, o século IV. O produto é uma mistura instável e explosiva de reação antidemocrática cerrada e aberta especulação anticonservadora que inspirou e exasperou quem quer que tenha tido uma formação clássica ou grega. Porque Platão é nada menos que o melhor *escritor* dentre todos os pensadores ocidentais.

Não pode haver expectativa de simplicidade nas atitudes do mundo moderno para com as ideologias e sistemas políticos da Antigüidade. Mas, no essencial, a oposição entre facções que levam, por exemplo, as bandeiras "democrática" e "republicana" representa um investimento marcadamente moderno em dois modelos antigos específicos. Por um lado, como vimos, a democracia ateniense — com, se quiserem, todos os excessos da *turba* de Atenas (termo esse, *turba*, no calão inglês do final do século XVIII — *mob* — derivado ele mesmo do latim *mobile vulgus*, "o vulgo inquieto"). Por outro, a política da República Romana, que se tornaria um lema unificador na onda revolucionária antimonárquica que ligou a França à rebelião do Novo Mundo contra a coroa britânica. Pois foi Roma antiga, mais do que a Grécia, que forneceu estadistas e teóricos políticos desde o Renascimento até o século XIX, com suas armas conceituais básicas — o latim foi nesses cinco séculos a moeda comum do Ocidente, língua geral de governo e das leis e um núcleo de pontos de referência comuns distribuídos pelo currículo educacional dos clássicos.

Em linhas gerais, a história romana conheceu quatro fases. A lendária monarquia primitiva degenerou em tirania e o último rei, Tarquínio, o Soberbo, foi derrubado por

Brutus, o Libertador, no final do século VI a.C. Seguiu-se a República livre, que durou cerca de quatro séculos. Este foi um regime oligárquico no qual membros de um grupo mais ou menos restrito de famílias ricas ou aristocráticas eram eleitos pelo corpo de cidadãos para mandatos anuais. Eles atuavam sob orientação de uma câmara de ex-magistrados que formavam um corpo consultivo permanente altamente hierarquizado, o Senado. (Daí a sigla "*SPQR*", para "Senado e Povo de Roma".) A República caiu no século I a.C., numa série de guerras civis terríveis entre generalíssimos rivais, que se poderia definir como as primeiras guerras mundiais na história do Ocidente. Júlio César ajudou a envenenar para sempre o antes honroso título de *ditador* (que fora o termo usado na República para designar o líder num curto período de crise) ao adotá-lo para encobrir a ilegalidade do seu golpe de Estado. Mas logo foi assassinado por um bando de senadores liderados por um segundo Brutus. Os autoproclamados "tiranicidas" e "libertadores" pensavam salvar a República. Mas após novas guerras entre Marco Antônio, braço direito de César, e seu herdeiro adotivo, este instaurou a autocracia que hoje conhecemos como Roma Imperial, dando-se o nome de César Augusto e construindo um futuro dinástico para o Estado Mundial.

Mas Augusto, naturalmente, não *previu* o destino de Roma. Declarou *restaurada* a República livre, uma república plena, com eleições e mandatos anuais, proclamando-se apenas o primeiro cidadão, "*primus inter pares*", "primeiro entre iguais". Quando a sucessão de Augusto veio infligir ao Império — disseram-se os romanos — um sádico, um psicótico, um bobalhão senil e depois um psicopata enlouquecido, a história romana virou uma procissão insaciável de transgressão e espetacular crueldade. O lema "a grandeza de

Roma" foi cunhado, como gêmeo da "glória da Grécia", num poema horrível e esquecido do jovem Edgar Allan Poe, "Para Helena":

> Por mares de agonia de há muito acostumado a vagar,
> Os teus cabelos de jacinto, o rosto clássico, o aroma,
> Os teus ares como de Náiade trouxeram-me ao lar,
> Para a glória que foi a Grécia
> E para a grandeza de Roma.*

Nesse lema devemos incluir as pródigas ruínas das orgias de gastos de vários imperadores, o Coliseu, o Panteão, a Coluna de Trajano etc. (ver Mapa 4); mas o que em geral se *admirou* na cultura romana foi a primeira geração do reinado de Augusto. Acreditou-se que aí a revolução cessou, a paz foi restaurada sob um governo forte e escreveram-se os grandes clássicos eternos da literatura latina (a maior parte da obra poética de Virgílio e Horácio e a monumental história de Roma por Tito Lívio), com um monarca paternalista trabalhando afinado a uma aristocracia renascida e uma ralé agradecida.

A maior parte das elites européias, pelo menos até o final do século XVIII, considerava o "compromisso" monárquico-presidencial de Augusto o "equilíbrio" político ideal. Mas havia outros modelos em Roma a rivalizar ou abominar. As pessoas liam Tácito, o grande historiador dos imperadores, e se entusiasmavam com sua satírica acusação dos ultrajes

* On desperate seas long wont to roam, / Thy hyacinth hair, thy classic face, / Thy Naiad airs have brought me home, / To the glory that was Greece, / And the grandeur that was Rome. (N.T.)

perpetrados pelo incestuoso Calígula, a ninfomaníaca Messalina, o pervertido Nero — materiais caídos do céu também para a diversão moderna, seja no palco, no papel ou no celulóide. Colocavam-se no lugar de Cícero, o maior orador e prosador latino da República, quando o pesadelo cesáreo esmagou o seu mundo e seu corpo mutilado foi pregado pelos soldados do general na ponte sobre o Tibre...

Assim, o presidente americano Thomas Jefferson declarou Tácito "o maior escritor do mundo, sem comparação... o mais poderoso escritor do mundo". E, como os revolucionários franceses, os Pais da Pátria americanos, com a ajuda de Tito Lívio, afastaram-se da monarquia (embora camuflada por Augusto) em busca de heróis dos primeiros tempos da República Romana. George Washington, por exemplo, declaradamente mirou-se em Cincinato, chamado do trabalho no arado para ser *cônsul* (o mais alto cargo) e, depois de salvar o Estado, voltar direto a seu humilde roçado sem jamais pensar em se agarrar ao poder... Os clássicos viram a ascensão e queda de todos os modelos clássicos sob constante revisão e recuperação, disputados tanto em si mesmos como pelo sentido em que foram usados.

Jefferson pode falar pela posição que prevalece desde a sua época: "Os mesmos partidos políticos que agora agitam os EUA existiram sempre através dos tempos. O predomínio do poder do povo ou dos 'aristoi' foi uma questão que manteve os Estados da Grécia e de Roma em eterna convulsão, como hoje tem implicação com todo povo cujas mentes e bocas não estão fechadas pela mordaça de um déspota." Mas reflitam aqui que "poder do povo" é uma tradução aproximada *tanto* da δημοκρατια ("democracia") ateniense *quanto* da *res publica* (literalmente, "coisa pública") romana. A "democracia" pode ter-se tornado hoje o ideal declarado de todo

Estado, mas a formulação da política moderna com base em modelos clássicos gerou leituras amplamente contrastantes da Antigüidade — e manipulações igualmente contrastantes de nossa comunidade global, que vão desde os "senadores" de Washington reunidos no Capitólio (nome tomado à principal colina de Roma) ao republicanismo marxista, passando pelo fascismo da Itália de Mussolini, onde uma nova restauração no estilo de Augusto foi proclamada para um "povo imperial". O nome "fascismo" vem de *fasces*, um feixe de varas amarradas em volta de um machado, símbolo do poder conferido aos magistrados na República Romana de flagelar e decapitar cidadãos desobedientes. Também Jefferson adotou esse emblema de férrea disciplina para o seu estado (e de George Washington): a Virgínia.

Roma imperial foi continuamente perdendo carisma como ideal político, em favor de uma versão profundamente expurgada da democracia ateniense; mas no processo as semelhanças entre a cultura imperial romana e a nossa própria se tornaram mais evidentes. Como Atenas, a República Romana construiu *de fato* seu próprio teatro. Mas os romanos nunca ousaram competir e acostumaram-se a adaptar textos gregos em vez de escrever sobre sua própria cultura. O típico espetáculo romano era o do "triunfo", a parada de generais vitoriosos a exibir seus prisioneiros, despojos e tropas pela cidade, marchando até o Capitólio para dar graças a Júpiter, o deus "Maior e Melhor", ou os "jogos" de gladiadores, ainda mais espantosos e irresistíveis. Todo mundo conhece muito bem esse tipo de espetáculo que Roma usava para se mostrar a si mesma, pois os *gladiadores* se tornaram um dos alvos prediletos do fascínio popular com o mundo antigo e, sob formato *kitsch* (ninguém morre), dão nome a um sintomático programa contemporâneo de brincadeiras que a televisão americana transmite para o mundo. Mas os gladiadores romanos já eram *kitsch* também: superatletas a matar uma *charada* de guerra, abatidos para fazer o feriado romano. É esse o destino que aguarda o mundo pós-imperial, seja qual for? Divertir-se até a morte?

O espectro da auto-aprovação em Roma imperial nos dá, como deu outrora aos poetas e pensadores romanos, matéria para reflexão e debate. Hoje podemos ser atraídos em especial pelo flagrante contraste entre, de um lado, o franco teatro cívico e a democracia direta de Atenas e, de outro, o silenciamento da discussão e a repressão da opinião na parada e no espetáculo romanos. Em vez de votos, um ano inteiro de "pão e circo" distraía e mantinha o povo afastado de problemas e questionamentos e da tomada de decisões. No capítulo seguinte abordamos não o mundo alternativo excogitado pelo Sócrates intelectual de Platão, mas um "alhures" arcádico imaginado pela primeira vez nos primeiros tempos após a ascensão de Augusto ao poder. Ao longo de toda a história dos clássicos, esse mundo ofereceu lugar mais promissor e tranqüilo para pensar, observar e ouvir do que qualquer teatro ateniense e sem dúvida menos brutal que a arena da metrópole romana.

Como reza o ditado, todos os caminhos levam a Roma. Mas Roma está também onde começa a visita à Grécia; é *de* Roma que a mente deseja partir para aquele posto avançado da ordem cultural no meio da natureza selvagem, "no alto de uma encosta, em área inóspita e escarpada da Arcádia..." Os clássicos percorrem continuamente esse trajeto, especulando e indagando qual *é* o maior espetáculo da Terra?

9 Imagine

Bassai ficava no ponto mais remoto da Arcádia, numa região montanhosa do sul da Grécia. O território do distrito limitava-se com os de cidades famosas por todo o mundo antigo: ao sul com Esparta, mais um acampamento militar permanente do que uma cidade de fato — um lugar "*espartano*", bem no sentido que damos hoje ao termo; a oeste com Olímpia, onde o grande santuário de Zeus era o centro, a cada quatro anos, do mais esplêndido festival de atletismo de toda a Grécia, ancestral das *Olimpíadas* modernas; e ao norte e a leste com as movimentadas cidades de Argos e Corinto, ficando Atenas um pouco além. Em compensação, os gregos pensavam na Arcádia como um sertão inculto onde a natureza imperava, morada de Pã, o deus caprino, libidinoso, meio homem, meio bode. Segundo o mito, Pã assaltava sexualmente qualquer criatura a seu alcance, moça, ninfa ou animal. Os gregos representavam-no participando das orgias da extática trupe de Dioniso.

Heródoto, historiador do choque entre o Davi grego e o Golias persa, conta que um corredor foi enviado aos espartanos pelos atenienses com pedido de ajuda para repelir as hordas invasoras orientais. Ele esbarrou com Pã na travessia da Arcádia. Os espartanos não puderam enviar socorro a tempo, mas Pã deu assistência aos atenienses, que colocaram

devidamente em *pânico* o inimigo e o derrotaram. Em retribuição, Pã ganhou um santuário ao pé da Acrópole, em Atenas, e um sacrifício anual com corrida de tocha para comemorar seu auxílio.

Versão grega posterior acrescenta que o mesmo homem correu desde o campo de batalha em Maratona até Atenas para levar a notícia da vitória sobre os persas, tendo morrido exausto ao concluir a proeza. A corrida da "maratona" em nossos Jogos Olímpicos ainda comemora o feito — embora não deva custar a *vida* dos modernos competidores.

A invenção da "flauta de Pã" pelo deus caprino também contribuiu para a fama da Arcádia como terra da música e da poesia. O próprio Políbio, que (como vimos no Capítulo 4) escreveu um relato em grego, para gregos, da meteórica conquista do mundo pelos romanos, era um árcade, nascido em Megalópolis. Ele nos conta que a terra era tão árida e desolada que o canto era tudo o que restava ligando a sua gente a uma vida para além das provações.

Mas em Roma vingariam outras idéias sobre a Arcádia. Antes de escrever a *Eneida*, seu épico em 12 cantos, Virgílio compôs uma coletânea de poemas "pastorais" mais curtos (as *Éclogas* ou *Bucólicas*), que evocavam um mundo à parte, fora da história das cidades, da política e das guerras, um mundo onde pastores, tranqüilos, sentavam à sombra de árvores frondosas, como sempre fizeram para escapar do Sol a pino, trocando canções ou lamentando a má sorte no amor, enquanto seus rebanhos descansavam ou bebiam água no calor do meio-dia. Esse cenário idílico é chamado "Arcádia".

Na sua Arcádia italiana, Virgílio criou um "lugar à parte", especial, onde a imaginação podia escapar ao tempo e à toada mundanas para o cenário original do canto. Tornou-se um lugar onde as *mentes* podiam vagar e para lá desde então

retornaram poetas e músicos, reinventando essa comunidade onde a poesia significa mais que posição e posses. Ao mesmo tempo, no entanto, Virgílio pintou esse seu mundo idílico e pastoral como uma sociedade já ameaçada pela catastrófica luta pelo poder da sociedade "real". A cidade e suas guerras lançam extensas sombras sobre as vidas e canções de pastores e agricultores. Alguns enfrentam a expulsão e o exílio; outros, de modo igualmente arbitrário, são poupados ou mesmo premiados. Em ambos os casos, trata-se de decisões impostas por Roma, mas que estão muito além da compreensão dos árcades cantores. A visão de Virgílio inclui tanto a inocência da canção como o abuso ameaçador de forças maciças fadadas a destruir sua delicada fragilidade. O poeta Louis MacNeice capta algo desse sabor doce-amaro ao iniciar sua "Écloga de Natal" com o verso "Encontro-o em má hora" e a réplica: "Os sinos do mal / Tiram da cabeça, creio, pensamento de tudo o mais."

Pã e suas moradas "arcádicas" são o tema também de uma famosa ode de Horácio, amigo de Virgílio, mas o mito tem na sua ambientação lírica sabor bem diferente. O poema é dirigido a Tíndaris [Tíndara?], uma da série de mulheres que despertam desejo no poeta. O pretenso conquistador diz a ela que Pã (aqui sob o nome romano de Fauno) salta direto das montanhas da Arcádia para resguardar sua idílica quinta nas colinas italianas, bem perto de Roma. Convida-a ao sítio, oferece-lhe reflexões sobre a proteção do deus e o doce som de sua flauta a ecoar pelos vales, com promessas também de todas as riquezas do campo, um ouvido atento ao seu cantar e inocentes taças de vinho à meia-luz — quanto a isso, ela não precisa se preocupar, pois nenhum amante ciumento e apaixonado irá agarrá-la, rasgar e arrancar as suas roupas, tratamento que ela não merece...

As garantias de Horácio apenas são insistentes demais, suas palavras dando a entender de forma cada vez menos velada que há um preço a pagar pela proteção do poeta. Da mesma forma que nenhuma ninfa pode estar a salvo de Pã, nenhuma fêmea humana pode estar a salvo do "Pã" que se esconde dentro de cada macho da espécie. Tíndaris [Tíndara?] é, em outras palavras, convidada a aceitar as investidas de Horácio antes que *ele* parta (como pode partir, do mesmo modo que poderia Pã) para o terrorismo, a violência, o rapto. Aqui, o mundo imaginário da Arcádia não é senão sedutora fantasia e uma fantasia de sedução. Esse mundo mítico para além da cidade tornou-se um *playground* para o devaneio masculino, no qual a natureza ameaça liberar os instintos básicos. Pode-se encontrar moderna versão *feminina* disso no desinibido relato de viagem à Grécia de Fiona Pitt-Kethley, em que a busca do que a autora chama "Princípio de Pã" a leva por toda a Arcádia. A "imagem romântica" de Bassai a persegue dia e noite e a atrai ao "imponente templo [que] alegrou o coração de gerações de amantes".

Os clássicos estudam o erotismo incorporado aos textos e à arte antigos, quer envolto (como nessa ode de Horácio) em esplêndida poesia, quer rabiscado em inscrições grosseiras ou lambuzado em algum texto sórdido. E nas histórias e fantasias do mundo antigo nos deparamos com todas as variantes de relacionamento entre os sexos ou com o mesmo sexo. Não são apenas encontros de luxúria heterossexual, de homens com as mulheres a seu dispor. Através dos séculos, sexualidades não ortodoxas reprimidas têm sido exploradas (e encontrado precedentes) sob as asas dos clássicos. A literatura e a arte clássicas deram a oportunidade de se meditar sobre o lesbianismo na ilha grega de Lesbos, que a poetisa Safo tornou famosa; de se arrepiar com a beleza desconcertante e

a extravagante bissexualidade de um hermafrodita ou de se estremecer com os sacerdotes da deusa Cibele, obrigados a extirpar o próprio sexo para melhor servi-la. Por outro lado, a castidade, o celibato e a proteção da virgindade da filha estavam tão seguramente alojados nos códigos morais da Antigüidade quanto no mais estrito puritanismo moderno.

Portanto, os clássicos fazem mais do que transbordar o reservatório imaginativo de nossa herança cultural. Oferecem uma série de precedentes para o comportamento pessoal, suficientemente *diferentes* dos da nossa própria experiência para desafiar nosso entendimento, mas *semelhantes* o bastante para nos irritar e abalar nossas certezas. Ler a poesia de Safo, com sua celebração do amor entre mulheres, é inevitavelmente questionar as "normas" do comportamento sexual, tanto antigo como moderno. E mesmo os mitos da idílica "Arcádia" devem-nos incitar a um confronto de nossos conceitos de sedução, rapto e violência sexual.

Outras Arcádias moveram-se em direções diferentes. Uma das glórias do Renascimento da civilização clássica foi a *Arcádia* do poeta italiano Jacopo Sannazaro, do início do século XVI. Sua fama varreu as cortes européias quando encontrou uma valiosa fórmula para cativar o pastor de cabras e a pastora de ovelhas escondidos na imaginação de cada duque ou princesa. *Essa* Arcádia, com suas ninfas encantadoras e seus jovens e belos pretendentes, repercutia a paixão de um certo *Sincero*, jovem exilado de sua alta posição na vida, que suspirava em doces harmonias. Lírico e hipnótico, esse infeliz amante deleita-se no papel de um novo Orfeu — o músico mítico que, depois de perder sua amada Eurídice, ainda conseguia fazer as árvores dançarem e as pedras ouvirem. Nele os leitores de Sannazaro podiam encontrar uma suave retórica do amor, bobagens consoladoras e uma terra que prezava, acima de tudo, a poesia. Era um lugar perfeito para o amor vingar.

Uma das reações diretas a essa visão particular da Arcádia foram as "Éclogas" do herói elizabetano sir Philip Sidney. A *sua* Arcádia, paisagem imaginária já fracionada pela dor, o arrependimento e a perda, voltou-se para as ansiedades que toldam os poemas de Virgílio. É um paraíso ciente de que já foi abandonado e despojado, de que a música *não* cura o universo, de que a "Arcádia" é tanto pesadelo quanto idílio — incapaz de salvar a si mesmo da própria loucura. Sidney oferece-nos uma Arcádia de emoção e energia, que põe de lado mais uma vez as sutilezas da sedutora visão de Sannazaro.

Aqui, como tantas vezes antes e depois, artistas criativos encontraram sua própria visão na escrita clássica e, ao fazê-lo, destacaram diferentes aspectos do "original", deram ênfases novas e carimbaram o resultado com sua própria identidade. Tanto Sannazaro como Sidney, em outras palavras, inspiraram-se em e imitaram Virgílio, ao mesmo tempo criando algo em si mesmo "original", nitidamente diferente deles. Mas também oferecem algo novo à nossa compreensão dos textos clássicos em que se inspiram. Pois cada nova leitura e "imitação" investe o texto de Virgílio de um novo significado — significado que estava lá o tempo todo, sem dúvida, mas que permaneceu invisível até que o olho de outro artista o tornasse visível para nós. Ou seja, Sannazaro e Sidney nos incitam a ver possibilidades e a ouvir ecos do escrito de Virgílio que se teriam perdido sem eles.

Esta, pois, é outra razão pela qual os clássicos não podem jamais ser assunto trancado com segurança em um passado a 2.000 anos de distância. Pois os clássicos continuamente encontram mais rica textura em suas obras artísticas e literá-

rias — com os significados alterados e renovados — através da multiplicação de reações e refeituras na vasta comunidade de leitores através do milênio.

Ironicamente, os poemas iniciais, "arcádicos", de Virgílio muito provavelmente não teriam alcançado o status clássico em Roma se seu autor não tivesse vivido para escrever o grande épico nacional. Em sua monumental *Eneida*, Virgílio dirige-se ao mundo romano do primeiro imperador Augusto, que governou de 31 a.C. até morrer, em 14 d.C. (quando o Senado prontamente o elevou à categoria de deus). Era um mundo em meio à mudança política revolucionária, que vinha de anos de guerra civil e apenas começava a se acostumar à idéia de que seu tradicional sistema republicano de governo tinha inelutavelmente sucumbido e que o futuro de Roma estava na autocracia imperial. O poder efetivo seria exercido daí em diante não pelos magistrados eleitos ou pelas velhas famílias aristocráticas que desde tempos imemoriais dividiam o controle do Estado, mas por um único imperador e seus sucessores dinásticos.

Virgílio fala a esse mundo recontando uma história bastante conhecida na qual as origens de Roma remontam à mitologia grega; na qual a fuga de uns poucos sobreviventes troianos, logo após a conquista grega de sua cidade, acaba levando, através de toda uma série de aventuras e desastres em terra e no mar, à fundação de Roma. No poema de Virgílio, todas as aventuras históricas subseqüentes da Cidade Eterna, os triunfos e desastres dos séculos, são prenunciados na narrativa da jornada de Tróia a Roma e das lutas para fundar a cidade. Em especial, o poema molda a figura do herói fundador, Enéias, como ancestral e modelo do imperador Augusto.

Enéias, portanto, está no centro de um grande mito precisamente sobre as cidades, a política e a guerra que a poesia arcádica de Virgílio tentou excluir. Quando o poeta leva Enéias, desembarcado na Itália, ao futuro sítio de Roma, coloca sua chegada no aniversário de um visitante anterior, Hércules — que, de maneira bem típica, tinha dado cabo de um monstro e fundado um santuário (o "Altar-Mor") onde dali em diante seriam realizados ritos de agradecimento. Os contemporâneos de Virgílio sabiam que o próprio Augusto havia retornado a Roma nesse mesmo dia para celebrar a *sua* decisiva vitória e a derrota de Marco Antônio (junto com a rainha egípcia Cleópatra), que deram a Augusto o controle sobre todo o mundo romano. Assim, Virgílio reúne Hércules, Enéias e Augusto e cria a reflexão clássica sobre o poder e a liderança política em Roma.

No entanto, mesmo na *Eneida* Virgílio ressalta a idéia de que a Arcádia ainda tem um papel a desempenhar no ato de se imaginar Roma. Pois Enéias é recepcionado e guiado, em um giro pelas sete colinas em que se erguerá Roma, pelo rei Evandro, que se estabelecera no futuro sítio da cidade depois de fugir do seu país natal, a Arcádia. Em outras palavras, nas próprias origens da Cidade Eterna, encontramos não apenas sangue troiano mas emigrantes da própria Arcádia já estabelecidos no local. Esta é a "Arcádia" que será sempre encontrada *em* Roma. Porque, apesar de todo o poder militar investido em Enéias e seus descendentes, apesar de todos os imperativos para os romanos sempre travarem o bom combate, em parte esse imperativo (sugere Virgílio) é a proteção da vulnerável inocência "arcádica" dos entes queridos da casa e do lar, a cidade e os cidadãos: a "Arcádia interior".

O mito romano criado por Virgílio inspirou todo tipo de reações. Os fascistas de Mussolini apropriaram-se das

idéias do poeta em sua propaganda, enquanto o grande romance antinazista *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch, faz o autor da *Eneida* lamentar ter escrito o seu épico: em agonias de remorso, ele teme que o poema serviu apenas à repressão autocrática e deseja que a obra-prima seja queimada. Sente também que o mundo está num momento crucial, decisivo, e que sua obra apenas encobre essa encruzilhada. Como observamos no Capítulo 6, Virgílio era para Dante uma alma "naturalmente cristã". E os leitores são fadados a interpretar essa sensação de encruzilhada histórica mundial como uma premonição do cristianismo, que surgiria mais de uma geração após a morte de Virgílio em 19 a.C. Em outras palavras, o cristianismo foi colocado no centro de um mundo pagão que não podia apreciar o início da revolução que afinal derrubaria o Império Romano e daria ao Ocidente o parâmetro de tempo para situar os acontecimentos: antes e depois de Cristo, que é, não devemos esquecer, o mais famoso habitante das províncias romanas.

O cinema e a ficção modernos viram no nascimento de Jesus um dos principais estímulos para explorar o mundo romano. O conflito entre o paganismo romano e o cristianismo está no âmago das imagens populares do mercado de massas sobre os clássicos. O filme épico de imenso sucesso *Ben-Hur* (mais conhecido hoje pela versão de 1959 com Charlton Heston e uma vertiginosa corrida de bigas) é um bom exemplo do poder e longevidade desse tema (ver Grav. 14), que começou como romance, publicado em 1880 com o subtítulo *Uma história do Cristo*, que narra a vida de Jesus em grande parte através dos olhos de um judeu, Judá Ben-Hur, que afinal se converte ao cristianismo. Mas, à medida que o livro foi sofrendo sucessivas adaptações para o palco e as telas (houve outras versões cinematográficas antes do sucesso estrondoso com Charlton Heston), passou a ser cada vez mais apresentado como a história da colisão entre o poder mundano do Estado romano e os emergentes subversivos cristãos que disseminaram sua "rebelião" da atrasada província da Judéia a todos os grandes centros do império. Era um cenário provocante, em que o público podia encontrar uma parábola do poder no mundo moderno — assim como, em 1959, os cenários épicos grandiosos em que as emoções e excessos de uma civilização tanto ameaçadoramente semelhante à nossa quanto bastante diferente variavam de modo alarmante entre emocionantes corridas de bigas e execuções sádicas, orgias espetaculares e sanguinárias exibições de gladiadores, gestos humildes de piedade e perseguições terríveis.

Portanto, pode ser *bom* — e divertido — *pensar com* os clássicos. Diversões imaginosas e recreações instrutivas têm repetidamente explorado a cultura greco-romana para encontrar orientação em nosso mundo e para fantasiar. Os romances *O rei deve morrer* e *O touro do mar*, de Mary Renault, por exemplo, criam numa lendária Creta pré-histórica, muito antes do período clássico grego, um "outro mundo" sobrenatural em que se pode imaginar uma sociedade livre de "nossas" inibições (particularmente as sexuais). E *Cleópatras* de todo tipo, de Claudette Colbert a Elizabeth Taylor, trouxeram ao Ocidente europeu uma série instigante de visões de um Oriente sedutor e pervertido, além da fórmula irresistível que sempre extingue no fim o domínio de Cleópatra sobre o fascinado Marco Antônio através da morte da rainha; a história sempre termina com a restauração da ordem política adequada e da supremacia masculina. Por outro lado, na história em quadrinhos de *Asterix*, é virada a mesa sobre os poderosos e, num canto remoto da província, os últimos remanescentes de uma Gália livre superam de forma mágica

as legiões de César, zombam do espírito embotado e da fraqueza física de seus oficiais e soldados e por fim voltam a sua aldeia "arcádiea" para festejar, comer e beber, como farão (mente a lenda) para sempre.

Essa mistura de coisas nos chega por todos os meios de comunicação sem qualquer ordem ou classificação. Como ocorre sempre com os clássicos, convidam e estimulam todo tipo de respostas diferentes. Podemos decidir, por exemplo, estudar a natureza do imperialismo romano, a maneira como minava a liberdade das nações e os mecanismos da agressão militar que movia; ou podemos, ao mesmo tempo, saborear na historinha as piadas dos combatentes da liberdade, ensinando aos surdos conquistadores algumas lições merecidas. De maneira bem parecida, podemos rir do pedantismo dos romanos ou captar o entusiasmo da poesia loquaz, apaixonada e caprichosa de Catulo, ao mesmo tempo que reconhecemos para qualquer estudo de ética, epistemologia ou filosofia política a impossibilidade de descartar Platão, Aristóteles e Agostinho. Até o antigo dito pagão "aos leões com os cristãos" encontrou espaço no repertório inglês de piadas de salão ("Cristãos 0 X Leões 250, placar apertado"), embora ainda dê testemunho do sofrimento dos mártires cristãos nas mãos dos seus perseguidores romanos.

Os clássicos dizem respeito a culturas inteiras e a toda uma série de respostas que damos a elas. Assim, dizem respeito ao que é obsceno, sórdido ou engraçado, do mesmo modo que ao informativo ou útil. De fato, como indicamos, o mesmo material antigo pode ser ao mesmo tempo útil *e* engraçado, obsceno *e* informativo — a diferença dependendo em grande parte das diferentes questões que levantemos e das maneiras diversas de formular as respostas.

Mas *toda* essa série de respostas inclui não apenas nossas respostas à própria Antigüidade, mas também ao *estudo dos clássicos*, à maneira como são ensinados, aos valores educacionais que supostamente representam e a suas tradições eruditas. Aqui também encontramos admiração lado a lado com a divergência satírica, o humor e mesmo o ridículo; aqui também a ficção e a imaginação têm um papel a desempenhar — e mesmo (como veremos) a poesia. Os clássicos e, particularmente, o ensino de grego e latim estão profundamente incrustados em todos os tipos de concepção moderna da educação, do ensino e da cultura como um todo.

É bem sabido que as escolas tradicionais costumavam exercitar os filhos dos ricos em gramática latina. Cem anos atrás, a maioria das escolas públicas britânicas ensinava pouco mais *que* grego e latim. A justificação para isso não era primordialmente a excitação que a literatura antiga oferecia a um aluno capaz de ler fluentemente essas línguas, mas os hábitos lógicos e racionais que supostamente lhe seriam inculcados pelo cuidadoso aprendizado das regras gramaticais. Constituiu uma pequena indústria vitoriana a produção de livros-texto (alguns ainda em uso hoje) para elucidar os pontos mais sutis dessas regras, classificando e descrevendo as partes gramaticais: o gerúndio e o gerundivo, *amo-amas-amat*, o ablativo absoluto, o discurso indireto, a raiz nominal de *confiteor*, a forma condicional em *oratio obliqua*, os verbos em -mi, a terceira pessoa do singular do mais-que-perfeito passivo do subjuntivo da quarta conjugação (v. Fig. 10).

Só um punhado de lunáticos acredita hoje que o aprendizado de regras gramaticais tenha algum efeito positivo sobre o raciocínio lógico de um aluno. Mas ainda é tema de

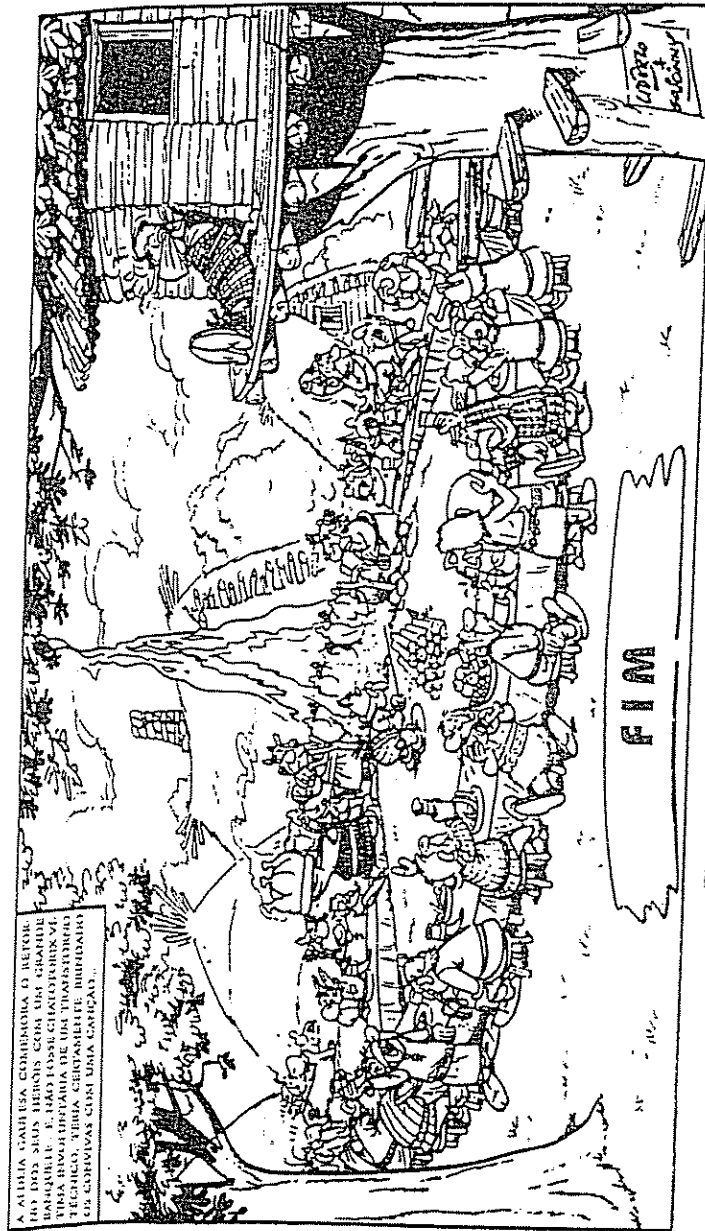



Fig. 9 De volta à Arcádia com Asterix gladiador.

discussão qual a melhor (e mais agradável) maneira de se ensinar o grego e o latim. Há atualmente muitos métodos opcionais à disposição, mas isso não nos interessa aqui. Nosso objetivo é antes ressaltar que o ensino de línguas antigas nunca foi, mesmo nos tempos vitorianos, tão monolítico e incontestado como poderia parecer à primeira vista. Sempre provocou reações variadas, as quais deveríamos também encarar como parte dos clássicos.

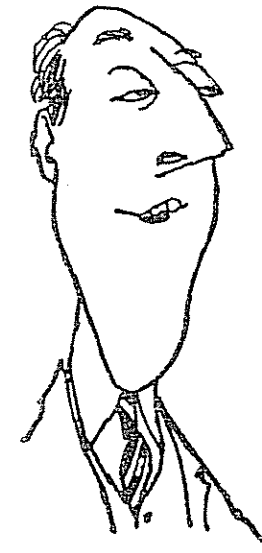
Nigel Molesworth, o herói cômico de Geoffrey Willans e Ronald Searle, nos apresenta uma das faces disso (ver Fig. 11). Em *Como ser grã-fino*, uma das séries de sátiras de Molesworth sobre a escola tradicional, uma página de quadrinhos ilustra "A vida privada do gerúndio", forma gramatical latina simplesmente transformada num animal exótico,

E quando lhe perguntei o supino [forma nominal] de *confiteor*, o idiota não sabia

Fig. 10. Confissões de um professor de latim?

Kennedy descobre o gerúndio e o leva de volta ao cativeiro

Fig. 11. O aprendizado rotineiro da gramática latina já foi apelidado de "amolação do gerúndio". Em parte porque o gerúndio (forma verbal que funciona como substantivo) raramente é encontrado nos textos latinos, mas é uma estrela de primeira grandeza nos livros de gramática como o *Compêndio* de Kennedy.

aqui tomado pela mão de Benjamin Hall Kennedy, autor da mais famosa gramática latina já usada nas escolas. (Ver na Fig. 12 versos para ajudar o aprendizado.) O desenho mostra uma espécie ameaçada sendo tomada sob proteção ou um monstro capturado para exibição em circo — ou as duas coisas. De qualquer forma, é um lembrete útil, mostrando que a partir do momento em que a gramática latina começou a ser incutida na cabeça dos estudantes (contra sua vontade ou não) surgiu uma contracultura de retaliação na forma de desenhos e inscrições que circulavam pela sala de aula. Essa imaginosa contracultura sempre foi parte da matéria, tanto quanto a própria gramática.

> Substantivos indeclináveis
> No gênero neutro se agrupam:
> Exemplos são *nefas* e *fas*
> E dos verbos o infinitivo.
> *Est summum nefas fallere*:
> É grossa fraude o engodo.*

Fig. 12. Esse *jingle* supostamente ajudava as crianças a aprender regras gerais dos substantivos latinos; mas Kennnedy não perde a oportunidade de inculcar também uma moral.

Mas não se trata apenas de retaliação estudantil. Mesmo alguns dos mais comprometidos com o estudo dos clássicos muitas vezes pararam para questionar os valores e prioridades das mais estreitas modalidades de ensino gramatical. O poeta Louis MacNeice era um classicista de profissão, amigo e, por algum tempo, colega de E.R. Dodds; aprendera grego e latim no Marlborough College durante a década de 1920, bacharelou-se em línguas clássicas no Merton College de Oxford e depois ensinou a matéria nas universidades de Birmingham e Londres. No seu poema autobiográfico "Diário de outono", faz uma irônica reflexão sobre o seu próprio aprendizado do grego e do latim e o contraste do prestígio da matéria com sua estilizada artificialidade e ensino rotineiro:

* "To Nouns that cannot be declined / The Neuter Gender is assigned: / Examples fas and nefas give / And the Verb-Noun Infinitive: / Est summum nefas fallere: / *Deceit is gross impiety*." (N.T.)

E sendo as coisas assim, como dizíamos ao estudar
Os clássicos, eu devia estar feliz
De ter estudado os clássicos em Marlborough e Merton,
Pois nem tôdos aqui tiveram
O privilégio de aprender uma língua
Indiscutivelmente morta
E de carregar na cabeça uma caixa de brinquedos com frases
Autenticamente marmóreas.*

Não é uma crítica ao ensino clássico feita de fora. É ao mesmo tempo parte de um debate, *inerente aos clássicos*, sobre como a matéria deveria ser ensinada, e (hoje) uma representação do tema por um dos mais famosos poetas do século XX. Como tal, ajuda-nos a ver por que o clássico deve também incluir o estudo dos clássicos.

* "*Which things being so*, as we said when we studied / The classics, I ought to be glad / That I studied the classics at Marlborough and Merton, / Not everyone here having had / The privilege of learning a language / That is incontrovertibly dead, / And of carting a toy-box of hall-marked marmoreal phrases / Around in his head." (N.T.)

10 "Et in Arcadia Ego"

Nas "arcádicas" *Éclogas* de Virgílio há um poema em que dois pastores trocam canções para assinalar a morte do arquetípico cantor mítico Dafne, que os inspira. A segunda dessas canções, que constitui a segunda parte do poema, eleva Dafne às estrelas, onde ele cruza o limiar do Olimpo para juntar-se aos deuses, começando então nova era de paz para os campos, eternamente gratos. A canção promete louvor até que o tempo estanque. O primeiro cantor chora a prematura passagem do jovem Dafne, celebra seus ensinamentos e lamenta a devastação do campo. Sua nênia termina, no meio do poema de Virgílio, com a construção de um túmulo para Dafne e um epitáfio a ser inscrito ali. Este poemeto é uma canção dentro da canção do pastor, ela mesma inscrita na canção-poema de Virgílio:

DAPHNIS EGO IN SILVIS HINC USQUE AD SIDERA NOTUS
FORMOSI PECORIS CUSTOS, FORMOSIOR IPSE.

EU, DAFNE, CONHECIDO NA FLORESTA DAQUI
ÀS ESTRELAS,
PASTOR DE FORMOSO REBANHO E AINDA MAIS
FORMOSO PASTOR.

Em Roma, no início do século XVII, um cardeal humanista que mais tarde se tornaria papa com o nome de

Clemente IX inspirou-se na orgulhosa fragilidade desse epitáfio e rivalizou com sua persistente incompletude gramatical ao cunhar a frase proverbial que dá título a este capítulo: *ET IN ARCADIA EGO* (as palavras dizem literalmente: E/ATÉ NA ARCÁDIA EU) cativou desde então a imaginação de artistas e poetas em toda a cultura ocidental. O caso, como veremos, é de morte e paraíso. Trata-se de uma imagem clássica da nossa inclusão no — e de nossa exclusão do — passado. Ao mesmo tempo, é uma imagem clássica da inclusão e exclusão do mundo *clássico* no e do mundo *arcádico* que ele deslocou, esqueceu e depois lembrou, quando estava virtualmente perdido. Sim, queremos que os leitores reflitam o que essa etiqueta em latim está fazendo no título deste último capítulo.

Em 1786, o polígrafo e classicista Goethe (Johann Wolfgang von Goethe, então com 37 anos) abandonou seu cargo no governo de Weimar para uma viagem de dois anos pela Itália, onde viveu um intenso despertar, acompanhado de febril eclosão literária. Essa experiência e o impulso que deu a sua vida são narrados em *Viagens pela Itália*, com pungente capítulo intitulado *Auch ich in Arkadien* ("Também eu na Arcádia", versão alemã da famosa frase). Agora um entusiástico colecionador de lembranças e *objetos* clássicos, ele verteu rios de *Elegias romanas* para sua jovem amante Christiane, que encontrou, no regresso da Itália, trabalhando — nada mais adequado — numa fábrica de flores artificiais. Goethe continuou a representar o papel de funcionário dedicado, mas seu coração estava sempre a infinita distância da rotina de príncipes e guerras revolucionárias e contra-revolucionárias da Europa central. No curso de sua longa vida ele iria inspirar a tendência helenística do romantismo, que fez jovens partirem para redescobrir e suspirar pela paisagem grega, pelos vestígios e ruínas do passado — entre eles Byron e Cockerell com seu grupo. Goethe também não deixa de assinalar sua ligação romântica e nostálgica com o mundo clássico no título desse capítulo.

Uma versão posterior dessa nostalgia aparece na tradição do jovem e insensato libertino que faz das suas e, mais tarde, sentimental, recorda com saudades a juventude perdida. A frase lapidar do cardeal traduz essa idéia para o século XX quando, por exemplo, os rapazes de Oxford no romance *Brideshead Revisited*, de Evelyn Waugh, fazem macaquices pelos quartos com um crânio que leva na testa a inscrição *ET IN ARCADIA EGO* (que é também o título do "Livro Um" do romance). Pensavam estar zombando de um velho clichê, mas na retrospectiva que o narrador Charles Ryder faz da Idade Média a frase sinistra acaba zombando *deles*, do clichê em que se transformara de repente a sua vida. Coloquemos o círculo de amizades do segundo filho de lorde Marchmain, Sebastian Flyte, no contexto do romance em 1945, ao término da Segunda Guerra Mundial, e poderemos saborear a arcádica ironia quando um esteta amigo do grupo, Anthony B-B-Blanche, recita para os rapazes versos clássicos de desespero de *A terra devastada*, de T.S. Eliot. Tudo os ultrapassara, nada fazia caso deles (v. Fig. 13).

Muitas das mais famosas explorações da famosa frase foram, no entanto, na pintura. A mais famosa de todas é *Na Arcádia*, do mestre Nicolas Poussin, encomendada pelo mesmo cardeal que cunhou a frase (ver Fig. 14). A tela mostra um grupo de jovens árcades reunidos em volta de uma lápide tumular, examinando atentamente as palavras mal decifráveis nela inscritas — aparentemente transmitindo o que conseguem ler a uma majestosa figura feminina ao lado. Mas por ora concentremo-nos em uma pintura posterior, um quadro

que introduziu o gênero na arte britânica: o retrato das sras. Bouverie e Crewe pintado por sir Joshua Reynolds em 1769 (ver Grav. 15).

Reynolds faz uma das senhoras apontar de forma indagadora a inscrição numa lápide, enquanto a outra a examina em profunda contemplação: *ET IN ARCADIA EGO* ataca novamente. A tela fazia parte de uma das primeiras fornadas de quadros de Reynolds como presidente da Real Academia (instituição que fora idealizada por ele e acabara de ser formalmente criada em 1768 com o objetivo de organizar a educação artística da alta sociedade britânica). Conta-se que ele mostrou o quadro ao amigo Johnson (primeiro professor de literatura antiga da Real Academia, a partir de 1770) e que este ficou intrigado, achando "sem sentido [a frase] 'estou na Arcádia'". O que *aquilo* queria dizer? O artista replicou que o rei Jorge III tinha imediatamente captado o sentido no dia anterior: "Ai, ai", exclamara, "a morte está até na Arcádia."

Essa instrutiva anedota mostra que o lema proverbial é mais do que gramaticalmente incompleto. Seu *significado* deve ser fornecido, seja por quem o recita, seja pelos que o ouvem ou lêem ou por ambas as partes. Por um lado, há o alegre entusiasmo que Goethe orgulhosamente proclamaria: na sua versão, encarou o *EGO* como referindo-se a si mesmo, imaginou um verbo na primeira pessoa e produziu o significado EU TAMBÉM ESTIVE NA ARCÁDIA — querendo dizer EU TAMBÉM ESTIVE NO PARAÍSO. Isso redunda numa nostalgia romântica que situa lembranças da arcádica bem-aventurança acima da melancolia do presente. O dr. Johnson, por outro lado, representa o papel que lhe é atribuído, de crítico acadêmico obcecado por palavras (afinal, é de sua autoria o primeiro dicionário sistemático da língua inglesa) e cego para

Fig. 13. Uma outra Arcádia: a juventude dourada de um tempo ido.

o significado pictórico. Não conseguiu ver na tela nenhum dos sinais que levaram o rei (condenado a uma longa caduquice, à demência senil) a perceber de imediato que havia alguém mais a quem o *EGO* da inscrição podia se referir.

A voz, na visão do rei, vem da tumba. Deve ser, portanto, a Morte falando: ATÉ NO PARAÍSO ESTOU. Assim, NÃO HÁ COMO ESCAPAR DA MORTE — MESMO NA ARCÁDIA. Essa interpretação tem a vantagem de combinar com a colocação da frase no *túmulo*. E também constrói corretamente o latim (acrescentando *SUM*, SOU, ESTOU). Mas o quadro não quer apenas que captemos o sentido e pronto, podendo então partir com mais um *memento mori* para a nossa coleção de

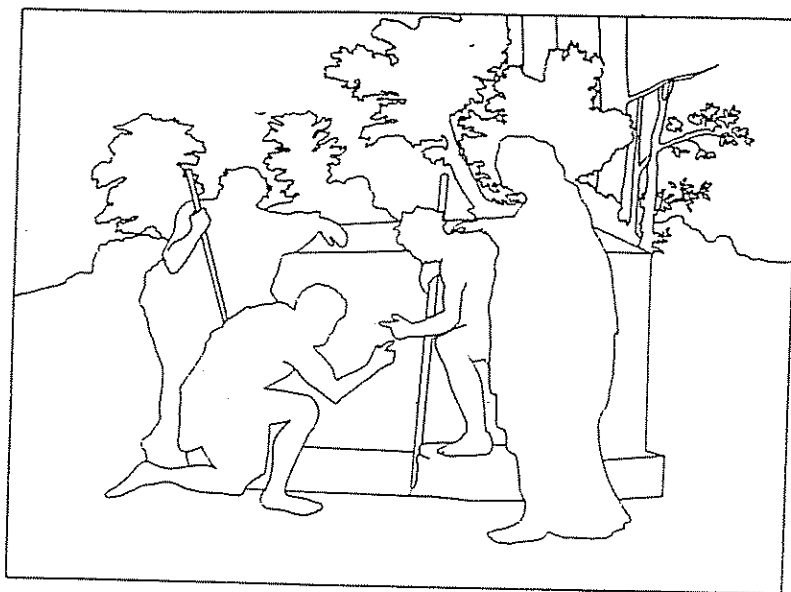



Fig. 14. O retrato das sras. Bouverie e Crewe (ver Grav. 15), de autoria de Reynolds, refaz o esquema de *Na Arcádia*, de Poussin, no qual um grupo de personagens árcades reúne-se em volta de um túmulo. O que podem fazer com a frase *ET IN ARCADIA EGO*?

ditos clássicos. Em primeiro lugar, deveríamos também nos lembrar do Dafne morto das *Éclogas* de Virgílio quando lemos essa frase e contemplar a *ele* como o *EGO*. Se o pastor morto está dizendo ATÉ NA ARCÁDIA FUI, então o sentido deve ser: MESMO NA ARCÁDIA, ONDE VIVI, ENCONTREI A MORTE E AGORA JÁ NÃO SOU. (Acrescentar *FUI*, no sentido de ESTOU MORTO, também é correto em latim.) Mesmo o mais encantador dos pastores, o mais adorável cantor, é mortal; e assim temos todos que morrer um dia.

Cada leitura dessas quatro palavras latinas, aparentemente simples, é problemática. E é *isso*, na verdade, que nos diz o

quadro. Pois a cena que Poussin concebeu e Reynolds tomou emprestado para inaugurar um respeitoso classicismo investigador na cultura britânica tem muito a ver com a origem de um provérbio segundo o qual não se deve tomar o *escrito* como certo. Uma das damas de Reynolds precisa que a outra interprete para ela a inscrição na tumba: sua companheira pode muito bem entender, mas pode também estar atrapalhada — ou ainda tentando decifrar. Seja qual for o caso, a diferença entre as duas figuras no quadro leva os que o observam a perceber como *a dificuldade de ler* intervém entre nós e o significado da tela.

Para saber o que a pintura contém, o observador deve reconhecer que o quadro *dramatiza* a fórmula *ET IN ARCADIA EGO*. Para saber o que a tumba contém, estas senhoras na tela têm que ler sua inscrição — e, particularmente, têm que conhecer um pouco de latim. Mas têm que conhecer *também* que gênero de pintura é esse. Pois estão fazendo o papel dos pastores árcades de Poussin, que apontam as letras no túmulo *deles* para outra imponente espectadora. Dificilmente alguém esperaria encontrar pastores *alfabetizados* na Arcádia; no entanto, a Arcádia é essencialmente o nosso conhecido "alhures" virgiliano — e conhecido também das damas de Reynolds — dos textos poéticos clássicos. E entre esses textos, como vimos no início deste capítulo, está aquele destinado ao túmulo de Dafne.

Quanto mais pensarmos como a literatura faz interseção entre o nosso mundo e a Arcádia, mais veremos que a própria literatura que nos distancia do passado morto também o mantém vivo. Pense por um momento nos estudiosos que mais fizeram para mostrar ao século XX as complexidades do gênero de pintura *ET IN ARCADIA EGO*. De um lado, (sir) Anthony Blunt, cujo esmerado trabalho sobre a pintura de

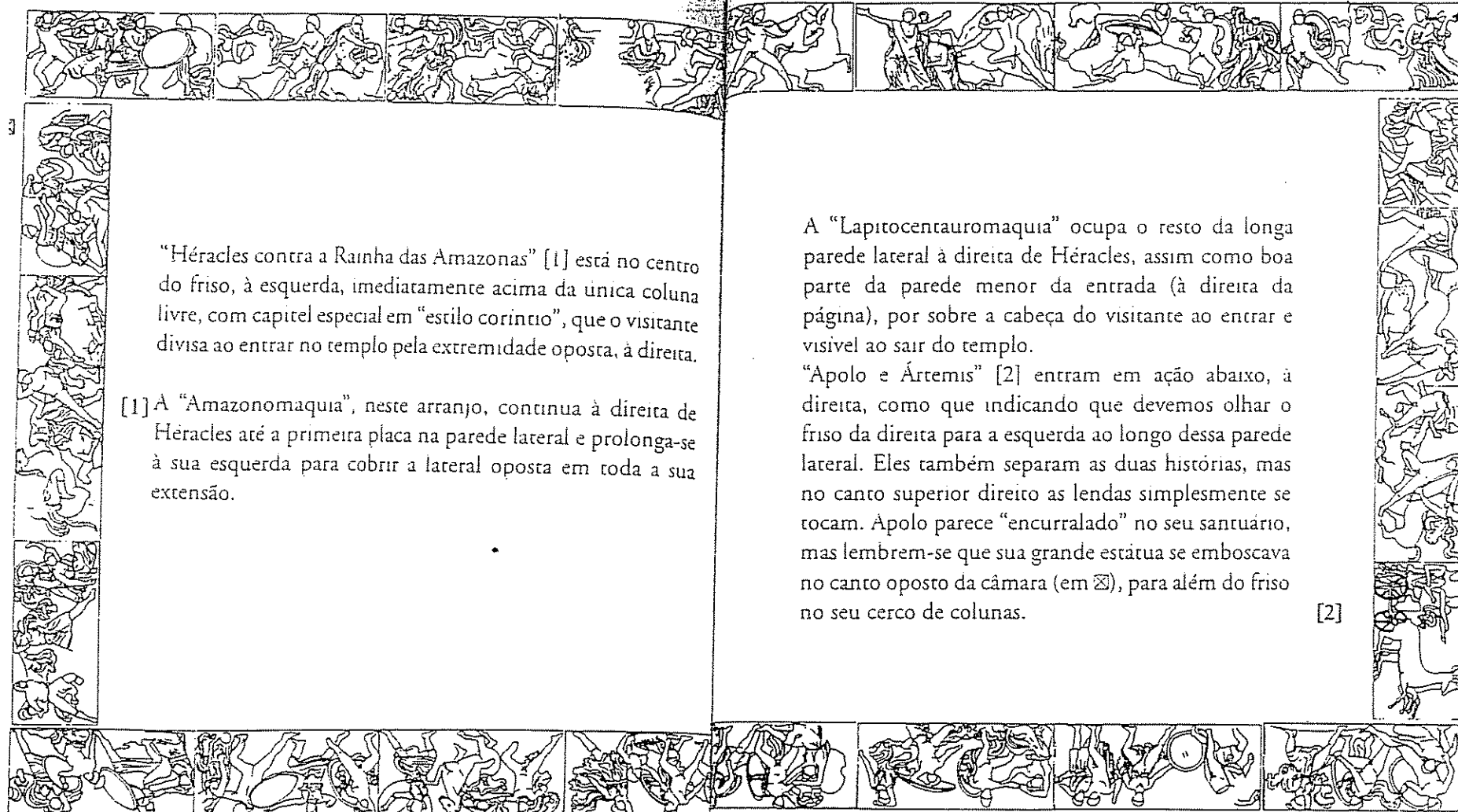
Poussin nos dá os detalhes através dos quais podemos penetrar a idéia artística de Arcádia a partir do século XVII — talvez o maior historiador de arte britânico de sua geração, Inspetor Real de Pintura e o tempo todo, sabemos hoje, mantendo a identidade secreta de chefe de espionagem da União Soviética. De outro, Erwin Panofsky, crítico cultural e eminente historiador da arte norte-americano, que na década de 1930, fugindo à perseguição nazista dos judeus na Alemanha, recebera asilo dos Estados Unidos (com o nome de Herman Broch). Um dos ensaios clássicos de Panofsky baseou-se no estudo sobre Poussin feito por Blunt antes da guerra para investigar toda a história de *ET IN ARCADIA EGO* a partir de Virgílio.

Blunt recebeu educação clássica em Marlborough, onde foi colega e amigo de Louis MacNeice. Já vimos o acerbo sarcasmo de MacNeice com seu aprendizado de latim e grego nessa escola. A mesma irreverência leva-o a registrar no diário, após uma visita escolar ao Museu Britânico, que esteve na Sala Bassai e viu os mármores de "*Frig*aléia"*. Ao longo de toda a carreira MacNeice recorre amplamente a temas clássicos na poesia, ao mesmo tempo que explora as preocupações de história da arte que no final da vida partilharia com Blunt. Aborda precisamente as questões que discutimos neste capítulo em poemas como o sardônico "Píndaro está morto", onde vê esse dificílimo poeta grego asfixiado pelo sórdido alarido da vida moderna: "Há andarilhos nas estradas / — Píndaro está morto — / As bombas de gasolina estão fazendo um sucesso estrondoso..."; fala de um açucarado Poussin, de

* Trocadilho com *freak*, "veneta", "anomalia" e, coloquialmente, "fresco", "esquisito". (N.T.)

suas "nuvens de chá dourado...", e da "Écloga numa barreira de cinco cancelas" onde a Morte diz a dois pastores atônitos: "Não há passagem aqui, pastores, leiam a dura inscrição, / Seu caminho não tem saída, toda esta terra é minha..."

Certo, MacNeice reprova sua educação clássica, mas, quando censura o mundo contemporâneo no qual não consegue encontrar lugar para ela, sua obra também insiste, com ironia consciente e total, em condenar esse mundo bárbaro e asqueroso exatamente por não ter lugar para a herança clássica. E o faz até de uma forma que retoma diretamente a maneira clássica de condenar o mundo. O poeta acha que a cultura moderna está *entulhada* de ruínas, fragmentos e lixo clássicos. Sabe também que foi programado para achar isso; e entende que o mesmo acontece no Ocidente com todas as pessoas cultas que sabem que só o pano de fundo do seu passado cultural pode fornecer uma base para que se situem e reconheçam. Outra versão dessa mesma lição está implícita na simples massa de conhecimento utilizada por Blunt e Panofsky na investigação do *ET IN ARCADIA EGO*.

Panofsky foi educado nos clássicos também, numa tradição germânica ainda mais venerável que a de Blunt e MacNeice. Sutilmente ele descreve o mestre-escola de sua época como "um homem de muitos defeitos, ora pomposo, ora tímido, no geral negligente com a aparência e de uma gloriosa ignorância sobre psicologia juvenil". Tudo o que se digna a dizer do homem que lhe ensinou latim é que era um grande especialista nos discursos de Cícero; mas o grego ele aprendeu com um "adorável pedante". Desculpando-se por não ter notado uma vírgula fora de lugar num trecho de Platão que os alunos traduziam, esse professor disse à turma, toda na faixa dos 15 anos: "Foi erro meu, embora tenha escrito um artigo sobre essa mesma vírgula vinte anos atrás; agora teremos que fazer a tradução de novo." Esse episódio ficou

"Héracles contra a Rainha das Amazonas" [1] está no centro do friso, à esquerda, imediatamente acima da única coluna livre, com capitel especial em "estilo coríntio", que o visitante divisa ao entrar no templo pela extremidade oposta, à direita.

[1] A "Amazonomaquia", neste arranjo, continua à direita de Héracles até a primeira placa na parede lateral e prolonga-se à sua esquerda para cobrir a lateral oposta em toda a sua extensão.

A "Lapitocentauromaquia" ocupa o resto da longa parede lateral à direita de Héracles, assim como boa parte da parede menor da entrada (à direita da página), por sobre a cabeça do visitante ao entrar e visível ao sair do templo.

"Apolo e Ártemis" [2] entram em ação abaixo, à direita, como que indicando que devemos olhar o friso da direita para a esquerda ao longo dessa parede lateral. Eles também separam as duas histórias, mas no canto superior direito as lendas simplesmente se tocam. Apolo parece "encurralado" no seu santuário, mas lembrem-se que sua grande estátua se emboscava no canto oposto da câmara (em ☒), para além do friso no seu cerco de colunas. [2]

O FRISO DO TEMPLO DE APOLO EM BASSAI

Temos nesta tira, na mesma ordem dada ao friso pelo Museu Britânico, esboços das esculturas que se alinhavam no alto das paredes da câmara principal do Templo de Apolo em Bassai. No Capítulo 7 explicamos mais a fundo o significado do friso.

Baseamo-nos na tira que aparece em Brian C. Madigan, *The Temple of Apollo Bassitas*, II (Princeton, 1992), embora a disposição das 23 placas (concebida com Frederick A. Cooper) seja aí bem diferente. A solução que eles deram ao "quebra-cabeça" foi testada numa conferência especial do Museu Britânico em 1991.

gravado na memória de Panofsky, que o transformou afinal numa das *histórias de Panofsky*. Ela nos convida a examinar o caso com cuidado e a ver nele tanto a zelosa dedicação ao ensino como a tolice e o pedantismo — e, então, a decidir de que lado *nós* ficamos. De forma mais genérica, essa história mostra que os professores ensinam aos alunos da maneira que eles mesmos aprenderam, cabendo aos alunos imitar, modificar ou rejeitar o modelo. O que os alunos aprendem, segundo Panofsky, é o *processo* de aprendizagem. Blunt, MacNeice e Panofsky, cada um à sua maneira, estavam plenamente conscientes do papel complexo e vital que a indução aos clássicos continuou a desempenhar em seu trabalho e no seu pensamento.

O estudo dos clássicos nunca é uma autópsia, por mais que se considerem "mortas" as línguas antigas e as culturas que as utilizaram. A cultura ocidental apóia-se a tal ponto em séculos de investigação do legado clássico que esse legado está sempre arraigado *em algum lugar* em tudo o que dizemos, vemos e pensamos. *ET IN ARCADIA EGO* é, *agora*, como devem ter percebido, um mote para cada um completar e situar em relação a si mesmo. Talvez seja uma mensagem adversa, talvez um alívio; pode significar para você uma promessa de alegria, uma vez consiga pronunciar as palavras com sinceridade; ou pode encorajá-lo a continuar pensando na sobrevivência do passado no presente, no presente que vive em seu passado. Esperamos que estas páginas tenham dado uma idéia de como é difícil para a arte, a literatura, a história, a filosofia ocidentais e todo o resto da nossa herança cultural falar alguma coisa para a nossa vida sem, no mínimo, uma *Brevíssima introdução aos clássicos.*

Linhas do Tempo

c.800-500 a.C.	**Grécia primitiva**
c.800-700	Épicos de Homero, a *Ilíada* e a *Odisséia*
	Primeiro templo de Zeus construído em Olímpia
c.776	Primeiros Jogos Olímpicos
c.600-550	Poemas líricos de Safo e Alceu
c.500-300 a.C.	**Grécia clássica**
c.500-31 a.C.	**República Romana**
c.500-450	Guerras Púnicas, entre gregos e persas
490	Os gregos derrotam os persas em Maratona
c.450-400	Período radical da democracia ateniense
	Tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides
	Histórias de Heródoto
	Construção do Partenon na Acrópole de Atenas
	Filosofia de Demócrito
c.430-400	Guerra do Peloponeso, entre Atenas e Esparta
	Histórias de Tucídides
	Comédias de Aristófanes
	Templo de Apolo Epikourios erguido em Bassai
399	Morte de Sócrates
c.380-350	*Diálogos* filosóficos de Platão na Academia
c.335-322	Obras filosóficas de Aristóteles
336-323	Império de Alexandre, o Grande, da Macedônia, estende-se da Grécia à Índia

c.320-270	*Comédias* de Menandro
	Filosofia de Epicuro
c.200-150	Roma conquista o mundo helênico
	Comédias de Plauto
	História de Roma, de Políbio
c.60-55	Poesia amorosa de Catulo
	Lucrécio, *Da natureza das coisas*
44	Assassinado o ditador Júlio César
43	Legalizado o assassínio de Cícero
c.40-35	*Elegias* de Cornélio Galo
	Éclogas de Virgílio
	Da agricultura, de Varrão
31 a.C.-14 dC	**Reinado de Augusto**
31 a.C.-c. 500	**Império Romano**
31	Otávio derrota Antônio e Cleópatra
c.31-17 d.C.	*História* romana, de Tito Lívio
27-23	"Restauração" republicana de Augusto (Principado)
23	*Odes* de Horácio
c.20	Tratado de Vitrúvio *Sobre a arquitetura*
19	Morte de Virgílio. Publicação de sua *Eneida*, obra inacabada
c.12	Segundas *Epístolas* de Horácio
c.1-17 d.C.	*Metamorfoses* e *Fastos* de Ovídio
100-120	*Obras históricas* de Tácito
	Sátiras de Juvenal
122-128	Construção da Muralha de Adriano
c.160	*Guia da Grécia*, de Pausânias
c.500-600	**Queda do Império Romano do Ocidente**
1300-1600	**Renascimento**
c.1300-1315	*Divina Comédia*, épico de Dante Alighieri
1502	*Arcádia*, poema romântico de Jacopo Sannazaro
1592	*Arcádia*, sonetos de sir Philip Sidney
1599	Primeira montagem do *Júlio César* de Shakespeare

Século XVII

1600-1669	Vida do papa Clemente IX (papado 1667/9)
1638-1640	Nicolas Poussin pinta *Pastores na Arcádia*

Século XVIII

1748	Pompéia redescoberta
1753	Fundação do Museu Britânico
1765	Redescoberta de Bassai por Joachim Bocher
1768	Joshua Reynolds cria a Real Academia
1769	Reynolds pinta as *sras. Bouverie e Crewe*
1770	Johnson torna-se professor da Real Academia
1768-1788	Viagens de Goethe pela Itália e a obra que as descreve
1783	Independência dos EUA reconhecida pelo governo britânico
1789	Revolução Francesa
1795	*Elegias romanas* de Goethe
c.1750-1820	George Washington, Thomas Jefferson e demais Pais da Pátria formam os EUA

Século XIX

c.1800-1829	Guerras napoleônicas e de independência da Grécia contra a Turquia
	Poemas de Keats
	Poemas de Byron
1806	Visita de Edward Dodwell a Bassai
1811	Esculturas do templo de Afaia em Egina desenterradas e levadas para Munique
1811-1815	Escavações de C.R. Cockerell e amigos no templo de Bassai
	Friso de Bassai levado para o Museu Britânico (e acolhido por Benjamin Haydon)
1829	"Para Helena", poema de Edgar Allan Poe
1847	Primeira edição do *Compêndio de latim para crianças*, de B.H. Kennedy

1848	*Grécia moderna*, de Thomas de Quincey Edward Lear visita Bassai
1859	*O templo de Apolo em Bassai*, de Lear, é instalado no Museu Fitzwilliam
1840-1880	Escritas e publicadas as obras políticas de Karl Marx
c.1870-1880	Escavações de Heinrich Schliemann descobrem Tróia e Micenas
1872-1879	Friedrich Nietzsche elabora sua filosofia e a teoria da tragédia
1880	*Ben-Hur. Uma história do Cristo*, romance de Lew (general Lewis) Wallace
1890	J.G. Frazer visita Bassai
1898	*Pausânias*, de Frazer
1896-1909	*Cultos dos Estados gregos*, de Lewis Farnell
c.1897-1939	Obra psicanalítica de Sigmund Freud

Século XX

1910-1915	Sai *O ramo de ouro* (edição em 20 volumes), de J.G. Frazer
1922-1943	Regime fascista de Mussolini na Itália
1929	*Fastos*, de Frazer
1933	Erwin Panofsky foge (dos nazistas) para os EUA *Nos montes da Grécia*, de H.D. Kitto
1934	Claudette Colbert interpreta *Cleópatra* nas telas *Eu, Cláudio* e *O deus Cláudio*, de Robert Graves
1936	Ensaio de Erwin Panofsky sobre o lema *Et in Arcadia Ego*
1938	Ensaio de Anthony Blunt sobre a Arcádia de Nicolas Poussin
c.1925-1960	Obra poética de Louis MacNeice *A terra devastada*, de T. S. Eliot
1945	*A morte de Virgílio*, de Herman Broch *Brideshead revisitada* de Evelyn Waugh
1951	*Os gregos e o irracional*, de E.R. Dodds
1954	*Como ser grã-fino*, de Geoffrey Willans e Ronald Searle
1956	*O último vinho*, de Mary Renault
1958	*Abaixo a escola!*, de Willans e Searle *O rei deve morrer*, de Mary Renault
1959	Charlton Heston estrela *Ben-Hur*
1962	Elizabeth Taylor é *Cleópatra* *O touro do mar*, de Mary Renault
1964	*Asterix gladiador*, de R. Goscinny e A. Uderzo
1972	*Surgem como sombras*, de Simon Raven
1980	*O nome da rosa*, de Umberto Eco
1981	*Tragédia e civilização*, de Charles Segal
1987	Templo de Apolo em Bassai é coberto por tenda
1991	Conferência no Museu Britânico experimenta a nova disposição do friso de Bassai proposta por Frederick A. Cooper e Brian C. Madigan
1994	*O princípio de Pã*, de Fiona Pitt-Kethley
1995	Publicação de *Antigüidade clássica — Uma brevíssima introdução*

Referências e Leitura Adicional

Capítulo 1

Leitura adicional — MUSEU BRITÂNICO: Ian Jenkins, *Archeologists and Aesthetes: In the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939* (Londres, 1992); Lucilla Burn, *The British Museum Book of Greek and Roman Art* (Londres, 1991). HERANÇA: Graeme W. Clarke (org.), *Rediscovering Hellenism* (Cambridge, 1989); Carol G. Thomas (org.), *Paths from Ancient Greece* (Leiden, 1988).

Capítulo 2

Referências — Thomas de Quincey, "Modern Greece", *Collected Works* (2ª ed., Edimburgo, 1863), vol.13, 288; Byron, "John Keats, who was kill'd off by one critique": *Don Juan*, Canto XI, estrofe LX; Byron, "But who, of all the plunderers...": *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto II, estrofe XI. Horácio e a conquista da Grécia: *Epístolas* II.1, verso 156.

Leitura adicional — REDESCOBERTA: Fani-Maria Tsigakou, *The Rediscovery of Greece. Travellers and Painters of the Romantic Era* (Londres, 1981); Roland e Françoise Etienne, *The Search for Ancient Greece* (Londres, 1992); Claude Moatti, *The Search for Ancient Rome* (Londres, 1993); Robert Etienne, *Pompeii, The Day a City Died* (Londres, 1992). KEATS: Martin Aske, *Keats and Hellenism* (Cambridge, 1985).

Capítulo 3

Referências — H.D.F. Kitto, *In the Mountains of Greece* (Londres, 1933), 60, 92. Simon Raven, *Come Like Shadows* (Londres, 1972), 180-3. GUIAS DE TURISMO: *Essential Mainland Greece* (Basingstoke, 1994); *Thomas Cook's Travellers' Mainland Greece, including Athens* (Basingstoke, 1995); *Visitor's Guide. Greece (Ashbourne, 1994); Greece. The Rough Guide* (Londres, 1995). Virgílio, "uarium et mutabile semper femina", *Eneida*, Livro IV, verso 569.

Leitura adicional — TURISMO: Robert Eisner, *Travellers to an Antique Land. The History and Literature of Travel to Greece* (Michigan, 1991); Helen Angelomatis-Tsougarakis, *The Eve of the Greek Revival. British Travellers' Perceptions of Early Nineteenth-Century Greece* (Londres, 1990); S. Zinovieff, "Hunters and Hunted: *Kamaki* and the ambiguities of predation in a Greek town", em Peter Loizos e Evthumios Papataxiarchis (orgs.), *Contested Identities: Gender and Kinship in Modern Greece* (Princeton, 1993). O OUTRO: Edith Hall, *Inventing the Barbarian* (Oxford, 1989). MULTICULTURALISMO: G. Karl Galinsky, *Classical and Modern Interactions* (Texas, 1993). SEXO: David M. Halperin, John J. Winkler, Froma I. Zeitlin (orgs.), *Before Sexuality, The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (Princeton, 1990); A. Richlin (orgs.), *Pornography and Representation in Greece and Rome* (Oxford, 1992); Robert Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy* (Londres, 1993); Nancy S. Rabinowitz e Amy Richlin (orgs.), *Feminist Theory and the Classics* (Londres, 1993).

Capítulo 4

Referências — Descrição de Bassai por Pausânias: *Guia da Grécia*, Livro VIII, capítulo 41, parágfs. 7-8 — traduzido em J.G. Frazer, *Pausanias' Description of Greece* (Londres, 1898), parágfs. 427-8; comentário, IV, 393-405. DESCRIÇÃO DA PRAGA: Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, Livro II, capítulos 47-54; Lucrécio, *Da natureza*

das coisas, Livro VI, versos 1138-1286. FRAGMENTO DE CORNÉLIO GALO: papiro encontrado em Qasr Ibrim, 78-3-11/1, ver R.D. Anderson, Peter J. Parsons e Robert G.M. Nisbet, "Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrim", em *Journal of Roman Studies*, 69 (1979), 125-55. JUVENAL: "Que rua não está abarrotada...", *Sátira II*, versos 8-13. Robert Graves, *I, Claudius e Claudius, the God* (Londres, 1934). Umberto Eco, *O nome da rosa* (Rio de Janeiro, 1980).
Leitura adicional — PAUSÂNIAS: Jas Elsner, *Art and the Roman Viewer* (Cambridge, 1995), capítulo 4. TEXTOS ANTIGOS: L.D. Reynolds e N.G. Wilson, *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature* (Oxford, 1991). SCHLIEMANN: William M. Calder e David A. Traill (orgs.), *Myth, Scandal, and History: The Heinrich Schliemann Controversy* (Detroit, 1986).

Capítulo 5

Referências — ESTIMATIVAS DE TRANSPORTE: M.I. Finley, *The Ancient Economy* (Londres, 1973), 126. Varrão, "instrumenti genus uocale", *Da agricultura*, Livro I, capítulo 17, parágf. 1. ESTIMATIVAS DE ESCRAVOS: Paul Cartledge, *The Greeks* (Oxford, 1993), 135 ss; P.A. Brunt, *Julian Manpower* (Oxford, 1971), 124 ss. ESCRAVIDÃO: Keith Bradley, *Slavery and Society at Rome* (Cambridge, 1994). PESQUISA DE CAMPO: Susan E. Alcock, *Graecia Capta* (Cambridge, 1993). ARQUEOLOGIA: Ian Morris (org.), *Classical Greece. Ancient Histories and Modern Archaelogies* (Cambridge, 1994).

Capítulo 6

Referências — Tácito transformado em "esteio" britânico: *Vida de Agricola*, capítulo 10, parágf. 3, org. R.M. Ogilvie e L.A. Richmond (Oxford, 1967), 168-70. Virgílio, Enéias e o ramo de ouro: *Eneida*, Livro VI, versos 146-7.
Leitura adicional — EDIÇÕES CLÁSSICAS: E.J. Kenney, *The Classical* Text (Berkeley, 1974). SHAKESPEARE: Charles e Michele Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity* (Londres, 1994). RENASCIMENTO: Isabel Rivers, *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry* (Londres, 1994). J.G. FRAZER: Robert Fraser, *The Making of* The Golden Bough: *The Origins and Growth of na Argument* (Basingstoke, 1990). FREUD: S. Freud, *Art and Literature* (Harmondsworth, 1985). POLÍTICA: George E. McCarthy (org.), *Dialectics and Decadence. Echoes of Antiquity in Marx and Nietzsche* (Londres, 1994).

Capítulo 7

Referências — REAÇÕES AO FRISO: Edward Dodwell, *A Classical and Topographical Tour through Greece* (Londres, 1819), 387; M. Robertson, *A History of Greek Art* (Cambridge, 1975); Benjamin Robert Haydon, citado por J.G. Frazer, *Pausanias' Description of Greece* (Londres, 1898), IV, 401.
Leitura adicional — BASSAI: Charles R. Cockerell, *The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina, and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia* (Londres, 1860). TEMPLOS E RELIGIÃO: Louise Bruit Zaidman e Pauline Schmitt Pantel, *Religion in the Ancient Greek City* (Cambridge, 1992); Pat E. Easterling e John V. Muir (orgs.), *Greek Religion and Society* (Cambridge, 1985); Ken Dowden, *Religion and the Romans* (Bristol, 1992). MITO: Richard L. Gordon (org.), *Myth, Religion and Society* (Cambridge, 1981); Richard Baxton, *Imaginary Greece* (Cambridge, 1994); J.-P. Vernant, *Mortals and Immortals* (Princeton, 1991). ARTE: Robert M. Cook, *Greek Art* (Harmondsworth, 1972); Paul Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus* (Ann Arbor, 1988).

Capítulo 8

Referências — Charles Segal, descrição de Bassai, *Tragedy and Civilisation. An Interpretation of Sophocles* (Harvard, 1981), 1. E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, 1951). Análise da tragédia por Aristóteles, *Poética*. Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, Livro

II, capítulos 62 e 63. Mary Renault, *The Last of the Wine* (Londres, 1956). O Sócrates de Platão sobre o tirano, *A República*, Livro VIII, p.565d. Edgard Allan Poe, "To Helen", em *Collected Works* (org. T.O. Mabbott, Cambridge, Massachusetts, 1969), I, 163-71.

Leitura adicional — THOMAS JEFFERSON E GEORGE WASHINGTON: ver Carl J. Richard, *The Founders and the Classics. Greece, Rome, and the American Enlightenment* (Harvard, 1994), 54 e 71 ss. TRAGÉDIA: Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy* (Cambridge, 1986). SÓCRATES: Barry S. Gower e Michael C. Stokes (orgs.), *Socratic Questions. The Philosophy of Socrates and its Significance* (Londres, 1992). ARISTÓTELES: G.E.R. Lloyd, *The Growth and Structure of his Thought* (Cambridge, 1969). HISTÓRIA: Paul Cartledge, *The Greeks* (Oxford, 1993); Fergus Millar e Erich Segal (orgs.), *Caesar Augustus.* Seven Aspects (Oxford, 1984). GLADIADORES: Carlin A. Barton, *The Sorrows of the Ancient Romans. The Gladiator and the Monster* (Princeton, 1993). FASCISMO: Alec Scobie, *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity* (Pensilvânia, 1990). AMÉRICA: William L. Vance, *America's Rome* (New Haven, 1989); Eric Havelock, "Plato and the American Constitution", *Harvard Studies in Classical Philology*, 93 (1990), 1 ss.

Capítulo 9

Referências — Heródoto, como Pã ajudou os atenienses, *Histórias*, Livro VI, capítulos 105-6; Luciano de Samósata, versão grega posterior da história com detalhes sobre Maratona, *Tropeçando numa saudação* (Op. 65), parágf. 3. Políbio, *História*, IV, capítulos 20-1. Louis MacNeice, "An Eclogue for Christmas", em *Collected Poems*, org. E.R. Dodds (Londres, 1966), 33. Horácio, Pã e suas moradas na Arcádia, *Odes*, Livro I, poema 17. Fiona Pitt-Kethley, *The Pan Principle* (Londres, 1994), 28. Jacopo Sannazaro, *Arcadia and Piscatorial Eclogues*, trad. R. Nash (Detroit, 1966). Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, org. Maurice Evans (Harmondsworth, 1977). Herman Broch, *The Death of Virgil* (Nova York, 1945). Lew Wallace, *Ben-Hur. A Tale of the Christ* (Londres, 1880). Mary Renault, *The King Must Die* (Londres, 1958), *The Bull from the Sea* (Londres, 1962). R. Goscinny e A. Uderzo, *Asterix gladiador* (org. orig. francesa, Paris, 1964). Geoffrey Willans e Ronald Searle, *Down with Skool!* (Londres, 1958) e *How to be Topp* (Londres, 1954). Louis MacNeice, "Autumn Journal XIII", em *Collected Poems*, 125.

Leitura adicional — JOGOS OLÍMPICOS: M.I. Finley e H.W. Pleket, *The Olympic Games. The First Thousand Years* (Edimburgo, 1976). PÃ: Philippe Borgeaud, *The Cult of Pan in Ancient Greece* (Chicago, 1988). ARCÁDIAS: T.G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric* (Califórnia, 1969). VIRGÍLIO: Paul Alpers, *The Singer of the Eclogues. A Study of Virgilian Pastoral* (Berkeley, 1979); Viktor Pöschl, *The Art of Virgil. Image and Symbol in the Aeneid* (Michigan, 1970). FINAL DA ANTIGÜIDADE: Gillian Clark, *Women in Late Antiquity. Pagan and Christian Lifestyles* (Oxford, 1993). CINEMA E FICÇÃO: D. Mayer, *Playing Out the Empire. Ben-Hur and Other Toga Plays and Films* (Oxford, 1994); Kenneth Mackinnon, *Greek Tragedy into Film* (Londres, 1986); Mary Hamer, *Signs of Cleopatra: History, Politics, Representation* (Londres, 1993). EDUCAÇÃO: Christopher Stray, *Culture and Discipline: The Transformation of Classics in England 1830-1960* (Oxford, 1996). MACNEICE: Jon Stallworthy, *Louis MacNeice* (Londres, 1995).

Capítulo 10

Referências — Virgílio, epitáfio para Dafne, *Écloga V*, versos 43-4. Wolfgang von Goethe, *Römische Elegien* (1795), *Italienische Reisen* (1816-17), ver Humphry Trevelyan, *Goethe and the Greeks* (Cambridge, 1981). Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited* (Harmondsworth, 1945), 43 e 34. T.S. Eliot, *The Waste Land* (Londres, 1940). Nicolas Poussin, "The Arcadian Shepherds", ilustração em A. Blunt, *Art and Architecture in France* 1500-1700 (Harmondsworth, 1953), grav. 131B. Anedota sobre Reynolds, Johnson e Jorge III: C.R. Leslie e Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds* (Londres, 1865), parágf. 325; recontada

por Erwin Panofsky, "'Et in Arcadia Ego': Poussin and the Elegiac Tradition", em *Meaning in the Visual Arts* (Nova York, 1955), 295-320. Anthony Blunt, "Poussin's 'Et in Arcadia Ego'", em *Art Bulletin*, 20 (1938), 96ss. Louis MacNeice, "Pindar is Dead", "Poussin", "Eclogue by a five-barred gate (Death and Two Shepherds)", em *Collected Poems*, 79, 4 e 37.

Leitura adicional — NEOCLASSICISMO: Hugh Honour, *Neo-Classicism* (Harmondsworth, 1967). PASTORAL: William Empson, *Some Versions of Pastoral* (Londres, 1950). CLASSICISTAS: E.R. Dodds, *Missing Persons, An Autobiography* (Oxford, 1977); K.J. Dover, *Marginal Comment* (Londres, 1994).

Índice remissivo